

GOVERNMENT OF INDIA  
ARCHÆOLOGICAL SURVEY OF INDIA  
ARCHÆOLOGICAL  
LIBRARY

---

ACCESSION NO. 14367

CALL No. 913.37/Cag/Cha

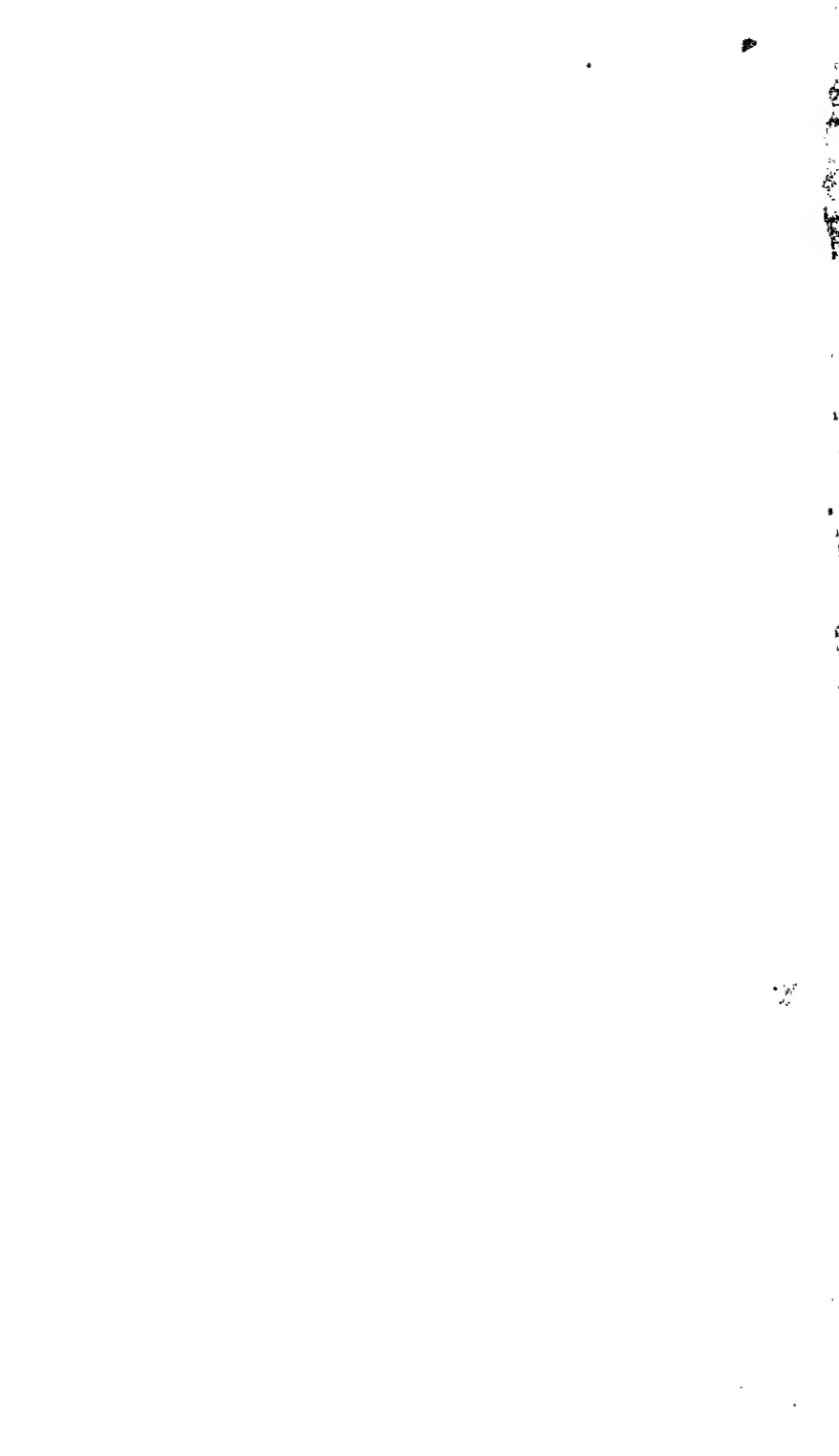
D.G.A. 79

~~1128~~

A N  
C. 2. 2.





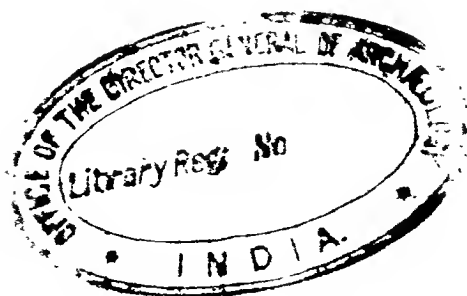






MANUEL  
D'ARCHÉOLOGIE ROMAINE

I



---

MACON. PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

---

MANUEL  
14837  
D'ARCHÉOLOGIE  
ROMAINE

PAR

R. CAGNAT

V. CHAPOT

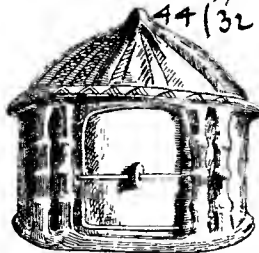
ET

MEMBRE DE L'INSTITUT  
PROFESSEUR AU COLLÈGE DE FRANCE

DOCTEUR ÈS LETTRES  
ANCIEN MEMBRE DE L'ÉCOLE D'ATHÈNES

TOME PREMIER

LES MONUMENTS. DÉCORATION DES MONUMENTS. SCULPTURE



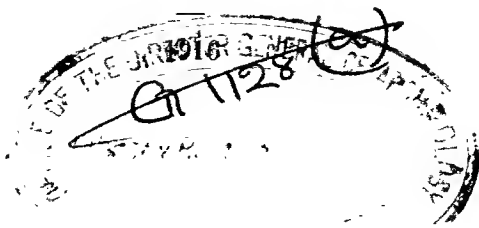
913.37  
Cag Cho

PARIS

AUGUSTE PICARD, ÉDITEUR

*Librairie des Archives Nationales et de la Société de l'École des Chartes*

82, RUE BONAPARTE, 82



**CENTRAL ARCHAEOLOGICAL  
LIBRARY, NEW DELHI.**

**Acc. No.**.....14367.....

**Date**.....17/3/61.....

**Call No.**.....913.37/Cag/Cha.

## INTRODUCTION

---

Le livre dont ces lignes forment le début sera consacré à l'archéologie romaine.

Par *archéologie* nous entendons, comme il va de soi, l'étude de tous les vestiges du passé, à l'exception de ceux que nous a transmis le langage, sous forme de témoignages écrits ou gravés. Encore ces témoignages ne peuvent-ils pas être tenus entièrement à l'écart : ils ont avec les autres restes de l'antiquité un lien étroit et nécessaire : les uns et les autres se complètent et dans bien des cas s'éclairent mutuellement. Les monuments archéologiques seraient souvent incompréhensibles sans certains passages d'auteurs, sans certaines inscriptions qui en donnent la clef, de même que le sens intime de plus d'une phrase, qu'on lit chez tel historien, nous échapperait sans les documents figurés qui l'illustrent. Nous devons donc faire état des assertions des écrivains du temps et des inscriptions, tout au moins à titre accessoire et pour l'intelligence des objets mêmes ou des monuments sur lesquels elles se lisent ou dont ils parlent.

Dans ce manuel d'archéologie *romaine* nous devons embrasser tous les pays et tous les peuples sur lesquels Rome a étendu sa domination, et pendant toute la durée de cette domination. La limite chronologique supérieure ne fait pas doute, pour l'ordinaire : la limite inférieure est plus difficile à fixer et appelle une distinction. En Occident, on devrait, de rigueur, s'arrêter à la mort du dernier empereur, Romulus Augustus (476) ; en pratique nous n'aurons à connaître que d'un très petit nombre d'œuvres des iv<sup>e</sup> et v<sup>e</sup> siècles, périodes d'invasions, de destructions, de stérile décadence. Bien des objets, d'ailleurs, ne se laissent dater que d'une façon très approximative. En fait, nous ne dépasserons jamais la date de 476 ; nous resterons d'habitude très en deçà. Pour l'Orient, il convient de descendre moins bas et de ne pas dépasser la période

constantinienne, tout au plus le règne de Théodose I<sup>er</sup>. La division de l'empire, la création d'une capitale à Constantinople ont donné une prépondérance définitive à la Grèce dans le nouvel État ; il ne saurait être question, à son sujet, d'archéologie « romaine ».

L'épithète est-elle entièrement vraie pour les siècles antérieurs et l'unité qu'elle traduit n'est-elle pas artificielle bien plus que réelle ? Tous ces peuples que l'empire romain entraînait tour à tour dans son rouage administratif avaient chacun, au temps de son indépendance, une vitalité propre, qui ne pouvait s'évanouir aussitôt après leur annexion, même consentie, même souhaitée ; ils ne pouvaient oublier en un jour tout l'héritage de leur passé, faire table rase de leurs croyances les plus sacrées, de leurs usages, de leurs tendances particulières. Cette persistance de traditions locales était donc un fait inéluctable, comme il l'était aussi que les artisans de chaque pays conservassent, sous la domination romaine, quelque chose de la technique, habile ou grossière, à laquelle ils étaient rompus.

Il est cependant avéré que l'esprit latin, dans une mesure variable, a pénétré les arts ou les industries de toutes les provinces. Si composite que soit un monument romain, on ne saurait, dans bien des cas, le placer, de préférence ou absolument, dans aucune autre série archéologique.

Ce qu'on ne peut nier, c'est qu'une telle civilisation est un prodigieux amalgame, où l'on voudrait discerner les parties constitutives : mais là est la difficulté.

Les unes, d'un caractère strictement local, ne se rencontrent point hors du lieu d'origine : on ne découvrira qu'en Palmyrène un buste de type palmyrénien. Les autres ont une facilité de déplacement remarquable : c'est la marque propre de tout ce qui est hellénique : concepts et formes propagés par la Grèce s'infiltrèrent à merveille, se prêtent avec souplesse à toute adaptation.

Il faut noter en outre que ces parties constitutives n'ont point toutes la même valeur. Parmi les éléments à distinguer, il en est qui ont pris naissance au cours de la période historique que nous embrassons : mais il en est aussi qui sont un legs du vieux temps : par exemple, tel souvenir attardé de l'Étrurie défunte, tel modèle de la statuaire, emprunté par mode à l'archaïsme de Myron ou de Calamis : et alors c'est moins d'*éléments* qu'il convient de parler que d'*influences*.

Enfin, de ces apports nombreux au fonds commun, beaucoup résultent déjà d'une combinaison : ou ils doivent leur propagation

à un véhicule étranger. Dans ce qu'on nomme la civilisation étrusque, on relève assez peu de traits originaux, ou du moins l'originalité principale consiste dans une fusion très particulière des éléments orientaux et de ceux qu'a fournis la Grande-Grèce. Pareillement, la civilisation *hellénistique* diffère de l'*hellénique* par son aspect hybride, dû aux courants orientaux. D'autre part, si les idées religieuses et les types divins de la Perse ont envahi d'emblée le monde romain, l'Égypte que l'Italie a connue et exploitée est une Égypte hellénisée.

On voit donc la complication infinie du problème qui se pose avant tout autre : Comment se décomposent les éléments qui constituent l'archéologie romaine ? Aussi, personne encore n'a entrepris de l'élucider dans toute son étendue : il y faudrait un gros livre, qui, faute de données, laisserait en suspens la plupart des questions. Quelques-unes seulement ont été souvent agitées ; ainsi l'on a, plus d'une fois, recherché dans quelle subordination l'art romain se trouve par rapport à l'art grec ? C'est, pour prendre un seul exemple, le thème essentiel du livre de Mrs Stroug, que nous aurons souvent l'occasion de citer dans la suite. La controverse, très vive, n'est pas près de se clore. Il n'y a place ici que pour de brefs aperçus, des notions simples et qui écartent les discussions.

*Les Italiotes.* — C'est d'abord sur les traits ataviques que l'enquête devrait naturellement porter. Mais les vestiges des populations italiotes sont si anciens qu'ils relèvent de la préhistoire<sup>1</sup> ; ils évoquent une civilisation très pauvre, dont nous ne connaissons guère que les types de sépultures, avec leur humble mobilier, et surtout les poteries grossières façonnées à la main. Ces maigres restes autorisent du moins une remarque importante. A l'âge du bronze, la péninsule italienne est très divisée : au Nord, il y a trace de relations étroites et continues avec l'Europe centrale ; au Sud, les fouilles nous mettent en présence d'usages et d'objets rappelant au contraire la culture égéenne ; au centre, enfin, il se confirme de plus en plus qu'il n'y eut, avant la fondation de Rome, aucune différence fondamentale entre le Latium et l'Étrurie.

*L'Étrurie*<sup>2</sup>. — L'invasion étrusque eut lieu à une date incertaine, en tout cas bien avant le viii<sup>e</sup> siècle, et l'emprise d'une nation

1. Voir B. Modestov, *Introduction à l'histoire romaine* trad. Delines, Paris, 1907, 8°.

2. Cf. J. Marthà, *Manuel d'archéologie étrusque et romaine*, nouv. éd., Paris, s. d., 8°, p. 117-120 ; Id., *L'art étrusque*, Paris, 1889, 4°, p. 616.

plus ancienne sur la jeune cité des bords du Tibre fut immédiate et totale. C'est suivant les rites étrusques que les fondateurs orientèrent et délimitèrent leur établissement du Palatin. A travers les traditions déformées, embellies, sur l'époque royale, le fait s'impose que la ville fut gouvernée par plusieurs générations de princes-toscans : il va de soi qu'ils attirèrent des compatriotes pour les travaux d'édilité, où ils étaient passés maîtres. C'est eux qui, important leurs modes de construction en tuf, en pépérin, leur *opus quadratum* sans ciment, avec assises alternantes, ceignirent Rome de ses premiers remparts et, par tout un système de canaux et d'égouts, assainirent ce site marécageux. Leurs architectes élevèrent les premiers temples romains, selon leurs principes : sur haut *podium* carré, avec perron de façade, ample vestibule, triple *cella*, mais sans chambre de foud ; les combles étaient de bois, et cette charpente légère ne supportait que des frontons de terre cuite. La mode persistante en Italie de la statuaire céramique, même de forte taille <sup>1</sup>, dépend de la même tradition : le fronton romain, sauf exceptions très rares, s'orna de figures de glaise jusqu'à la fin de la République.

Rome avait d'autre part emprunte à ces premiers maîtres beaucoup de rites religieux, la divination, une certaine pompe officielle dans les cérémonies nationales et l'usage du triomphe militaire, le costume des magistrats, avec nombre d'insignes distinctifs : sièges d'ivoire et faisceaux, la couronne du vainqueur, la bulle, l'anneau, la chaussure montante, peut-être l'idée première des étendards. Sous cette influence encore se constitua la maison privée italienne, à *atrium* central. On a longtemps répété que la voûte, fréquente en Étrurie quand le reste du monde l'abandonnait à l'Orient, fut ainsi révélée aux Romains. Mais aussi bien l'en-corbellement que l'appareil à claveaux restèrent, chez les Étrusques, confinés dans les travaux du sous-sol : chambres funéraires, galeries de dérivation ; quant aux spécimens latins de cette technique égypto-asiatique, ce sont des ouvrages restaurés, qui rendent incertaine l'époque où elle fut admise. Pour l'emploi en grand de la voûte, Rome est certainement tributaire de modèles helléniques que nous commençons à mieux connaître <sup>2</sup> ; il est possible cependant

1. W. Deonna, *Les statues de terre cuite dans l'antiquité. Sicile, etc.*, Paris, 1908, 8°, p. 79 et suiv.

2. Voir les tableaux statistiques de R. Delbrück, *Hellenistische Bauten in Latium*, Strasbourg, II (1912, 4°, p. 64 et suiv. : il classe les constructions en voûtes clavées par types et par pays, avec leurs dates.

qu'ils lui soient venus par l'Étrurie : c'est pour cela que nous avons admis plus bas, suivant l'usage, l'origine étrusque de ce mode de couverture. On en sut tirer de nouveaux partis : n'étant plus lié aux formes rigides et en équerre, l'architecte put subordonner le bâtiment à toutes ses convenances : de là une foule d'édifices sur plans à lignes courbes.

En tout cas, Rome apprit des Étrusques l'art de construire des forteresses, des ponts, des citernes, des galeries souterraines, des môles et des chaussées, probablement aussi des aqueducs, dont elle perfectionna et fixa les profils. Elle tient d'eux le type du tumulus conique, point de départ vraisemblable du mausolée rond, et une variété d'ordre dorique qu'on nomme l'ordre toscan. Quant aux jeux du cirque, aux combats de gladiateurs, on incline plutôt aujourd'hui à les faire remonter au peuple, plus méridional et plus obscur pour nous, des Osques, et peut-être les Romains lui ont-ils pris les éléments principaux de l'amphithéâtre.

La reproduction du paysage dans la fresque, qui fit fureur chez les Romains, est étrangère à la tradition grecque classique, mais habituelle à l'Étrurie. Elle aussi a aimé les ornements peints apposés, cloués sur les façades : dans le décor qu'elle recherche, déjà le revêtement l'emporte sur le ravalement. Elle apprécie, plus que la Grèce hellénistique, la fidélité dans le portrait, les détails personnels accusés, soulignés. Nation de métallurgistes experts, elle fournit à ses élèves des candélabres, des miroirs, des cistes et les initie à la gravure sur bronze. Elle leur a transmis pareillement la coutume de façonner en statues les couvercles des sarcophages et de couvrir les flancs de la cuve de reliefs compliqués, mouvementés et dramatiques. Dans les arts mineurs (petits bronzes, bijouterie), il y a quelques vestiges de la technique étrusque, et des liens manifestes rattachent la céramique « samienne » ou « arétine », à glaçure rouge-corail, aux céramiques étrusco-é Campaniennes à vernis noir, toutes également à reliefs.

Mieux encore, l'influence toscane donna aux Romains, ou développa en eux, un tour d'esprit général, une disposition persistante : « c'est un goût obstiné pour tout ce qui est réel, positif, avantageux, d'un intérêt actuel et sensible, en un mot, un sentiment pratique des choses que la Grèce n'a jamais eu et que, dans sa somptuosité frivole et raffinée, le monde alexandrin ne soupçonne pas <sup>1</sup> ».

1. J. Martha, *Manuel d'arch. étrusque*, p. 119.

une prédilection pour la vie large et, comme nous disons, confortable. Si donc, suivant une opinion répandue, la culture étrusque n'est qu'une branche de l'ionisme, il s'agit toutefois d'un ionisme très particulier, qui, de plus en plus, s'éloignait de la formule initiale, asiatique.

*La Grèce*<sup>1</sup>. — Après les guerres puniques, l'activité de l'Étrurie décline : une concurrence, depuis longtemps menaçante, s'affirme victorieuse. Les marchands grecs avaient remplacé les Phéniciens sur bien des marchés lointains ; ils s'insinuèrent sans peine dans le Latium, toute l'Italie méridionale étant couverte de colonies helléniques. La Campanie fut conquise dès la fin du iv<sup>e</sup> siècle ; le m<sup>e</sup> se passa à soumettre le reste de la péninsule et la Sicile. Le contact était immédiat cette fois et faisait apercevoir aux Romains une autre Grèce, la Grèce doriennne, mais appauvrie par les guerres civiles. L'hellénisme classique, de la meilleure époque, se révéla en somme à l'Italie par le négoce qui couvrait l'Occident des produits de l'industrie grecque, et particulièrement de l'Attique, et par l'affluence de nombreux Hellènes, esclaves et voyageurs, artisans habiles, rhéteurs, philosophes ou comédiens. C'est sur l'aristocratie, la classe riche des gens de loisirs, que leur action s'exerça d'abord : ils lui offraient le superflu de la vie, des recettes pour le luxe intérieur et l'éclat personnel, et surtout les divertissements de l'esprit : doctrines métaphysiques, poèmes, œuvres théâtrales, sujets d'études et d'entretiens dont nous n'avons pas à nous occuper ici. Il serait trop long, et bien malaisé, d'inventorier séparément ce que doivent les Romains à la Grèce classique et à la Grèce hellénistique ; cette dernière n'a point tout transformé de ce qui lui venait de l'autre, et les distinctions chronologiques manqueraient souvent de base. Contentons-nous de grouper les emprunts reconnus de la culture romaine à l'hellénisme, largement envisagé.

La capitale, les grandes cités d'Italie occupèrent un nombre considérable de praticiens grecs dans tous les arts libéraux ; ils avaient partout prépondérance, parfois un monopole de fait, principalement pour tout ce qui touchait au grand art. Les architectes, Vitruve l'a signalé, étaient presque tous des Grecs ; ils fournirent

1. Nous supprimons ici une bibliographie qu'on attendrait peut-être. Aucun ouvrage n'apporte sur notre sujet une véritable précision. Tous ceux qui y touchent se tiennent dans l'abstrait et se limitent à peu près à l'histoire des idées et des institutions. C'est ce que fait encore le plus récent travail, qui utilise les autres : G. Cardinali, *Roma e la civiltà ellenistica*, dans la revue *Scientia*, Bologne, 1913, II, p. 90-111.

les éléments de tous les traités et compilations techniques, même écrits en latin. Ils eurent ce talent exemplaire d'accommoder leurs traditions nationales aux goûts, aux besoins et aux ressources de leurs nouvelles résidences. Les ordres d'architecture de la Grèce se retrouvent dans les pays de langue latine, un peu plus rarement employés par suite d'un moindre usage du marbre et de la pierre de taille, et ils y subirent une évolution que nous retracerons ailleurs. Dans les villes, l'ordonnance générale des rues, régulière ou capricieuse — les deux se rencontraient —, rappelait pareillement des prototypes grecs. Le cas échéant, portes et remparts suivaient les mêmes modèles. Le *forum* se distingue par de simples nuances de l'*agora* ; des portiques l'entourent, où s'abritent les comptoirs ; les constructions s'y pressent : basiliques, dont beaucoup reproduisent un type hellénique ou s'en inspirent ; autels, petits ou grands, de formes déjà courantes en Grèce ; temples, dont la silhouette, de plus en plus, diffère du mode étrusque et les apparente aux sanctuaires grecs ; les gens de l'art, à l'époque, décrivent les uns et les autres à l'aide du même vocabulaire. Toutefois la polychromie de ces édifices se transforme radicalement : on ne la demande plus guère aux tons appliqués, ni aux patines artificielles ; on l'obtient par le rapprochement de matières multicolores.

Dans les métropoles, des salles de spectacles s'offraient aux plaisirs de la foule. Nous verrons par quelles dispositions le théâtre romain, dérivé de ceux d'Asie Mineure, s'écarte des théâtres de la Grèce propre. Le caractère différent des spectacles, plus déclamatoires ou plus bouffons, moins lyriques, a entraîné des changements faciles à résumer ; mais, de même que les scénarios étaient généralement helléniques, le plan d'ensemble des locaux ne fait apparaître qu'un simple remaniement du prototype, des retouches de détail qui rendaient l'édifice à la fois plus imposant et, à certains égards, mieux combiné. Les dénominations mêmes de ses diverses parties trahissent des emprunts : quelques termes nouveaux attirent l'attention sur des perfectionnements comme on pouvait souhaiter des gens très préoccupés de leurs aises et de toute amélioration pratique. La marque d'origine est également frappante dans les accessoires du théâtre, décor, costumes ou machinerie. Quant au cirque romain, c'est l'ancien hippodrome, aussi peu modifié que le stade.

Nous sommes moins renseignés sur les bains grecs, qui comprenaient déjà plusieurs chambres : il est clair néanmoins qu'ils ne

réalisèrent jamais l'ampleur de proportions, la merveille d'agencement, commode et raffiné, dont témoignent les thermes sous l'Empire. En dépit des noms étrangers qui désignaient encore certaines salles, c'est sur eux peut-être que l'esprit romain a mis le plus nettement son empreinte. Les marchés, les boutiques, les hôtelleries paraissent avoir donné lieu à de bien moindres innovations. Les ateliers et les établissements industriels, dont les restes sont rares et fort ruinés, se prêtent mal à des comparaisons. Dans ses constructions militaires, en revanche, Rome ne pouvait manquer d'aboutir à des types originaux : elle donnait aux campements une importance que la Grèce n'y attachait point, et une organisation différente des cadres devait modifier la distribution intérieure. En fait de monuments honorifiques, Rome n'a pas seulement emprunté à la Grèce le trophée anthropomorphe, temporaire et hâtivement dressé ; le grand édifice commémoratif, spacieux, surélevé, souvent en forme de rotonde, à vaste colonnade et à étages superposés, eut son point de départ dans l'Asie hellénistique. La colonne de glorification dérivait de la colonne funéraire, et toutes deux étaient grecques.

Un des exemples les plus expressifs des contaminations auxquelles inclinait le goût des Italiens sera observé dans la maison gréco-romaine, qui juxtapose, en une seule demeure, les appartements à *atrium* et le corps de logis à péristyle. La disposition des salles à manger, avec le *triclinium*, pourrait bien être calquée sur celle des maisons grecques, si mal connues ; car dans les repas on retrouve de part et d'autre de semblables usages.

Les monuments funéraires sont d'ordres très variés : toutes sortes de traditions s'y reconnaissent et se continuent côte à côte, ainsi du reste que chez les Grecs. De ceux-ci les Romains ont adopté les inventions surtout pour le décor de la tombe et de ses dépendances, ou des récipients divers, urnes et sarcophages, qui recevaient les restes des défunts. Les grands mausolées nous ramènent vers l'Asie hellénistique.

Somme toute, on ne peut dresser la nomenclature intégrale des emprunts à la Grèce ; trop d'éléments sont complexes ou douteux. Mais l'impression d'ensemble ne trompe guère : c'est celle d'une même civilisation qui se poursuit ; deux races surtout y contribuent. Ce que Rome juge utile et bien conçu, elle le prend. Préfère-t-elle des amendements de détail, le Grec à son tour s'applique à lui donner satisfaction.

Quand la décoration des monuments est en cause, et non plus

leur aménagement, les Romains témoignent d'une si faible initiative que l'existence même d'un art romain a été bien des fois contestée. Les arts plastiques ne leur doivent que fort peu de chose. Faut-il pour un sanctuaire des effigies divines ? Comme les Romains ont adopté les dieux de la Grèce, ils en acceptent tels quels les types fixés par la sculpture. Leurs protecteurs à eux représentent des idées plutôt que des êtres. Ceux de la Grèce valent surtout par leurs silhouettes ; c'est par elles qu'ils ont séduit le vainqueur. Ils gardent par conséquent la physionomie qu'ils avaient au moment de la conquête, celle de l'époque hellénistique, qui, pour plus d'un, trahit à peine une légère évolution. Les portraits des particuliers, par contre, répondent à une image réelle ; le Romain, précis autant que méthodique, tiendra à la ressemblance fidèle, du moins s'il se comporte avec sincérité. Mais en art, luxe superflu, un parvenu peut afficher des sentiments de convenance : la tendance grecque à idéaliser sera suivie par mode, et deux courants à la fois se disputeront la clientèle. Le sujet de genre, le tableau galant sont essentiellement alexandrins ; c'est l'esprit grec seulement qui s'y déploie ; l'Égypte ne participe à leur éclosion qu'en fournissant le milieu, le lieu de rencontre incomparable, où se constitue la société sceptique, élégante et dépravée qui les conçoit.

Pour les scènes historiques, évocatrices de la gloire militaire, la Grèce ne procure que des ébauches de modèles ; Rome ne lui demandera que des praticiens : ils sauront, avec une merveilleuse adresse, créer une nouvelle forme artistique à laquelle leurs patries n'avaient point songé ou voulu s'arrêter.

Les ateliers exécutent deux sortes de monuments funéraires. Sur les stèles ou les urnes, dont se satisfont les gens de condition modeste, le marbrier est souvent sollicité de figurer le mort en action, exerçant encore son métier ; des modèles grecs ne se trouveraient que sur de vieilles poteries, qui ne sont plus dans la circulation ; aussi le sculpteur, artisan populaire et peu habile, fait-il un effort personnel pour interpréter la vie quotidienne ; cela est vrai surtout des régions d'Occident. Ailleurs, et en tous pays pour les gens riches, les tombeaux ont plus d'apparence : sarcophages, mausolées, reçoivent de la Grèce son répertoire décoratif et les belles légendes de sa mythologie. Elle prête encore à tous sa subtile symbolique.

Les stucs coloriés, les reliefs en céramique peinte ont pénétré à Rome soit par la Grèce, soit par l'Étrurie ; mais cette dernière déjà

les tenait de la Grèce. Les prototypes anciens sont bien trop rares pour qu'on puisse se rendre compte des transformations, s'il y en eut, dans la technique. Celle-ci, en sculpture proprement dite, en accuse de très faibles, qui dérivent notamment d'un emploi généralisé des matériaux médiocres et d'un désir très commun d'exécution rapide, à bon compte.

On ne peut plus aujourd'hui s'en tenir à cette affirmation que les fresques sur enduit stucqué des caveaux ou colomnaires procèdent d'une pratique étrusque ; nous savons depuis peu que cette dernière avait son pendant, non seulement dans tout le Sud de l'Italie antérieurement à la conquête, mais dans d'autres contrées d'Orient, Macédoine, Égypte, Russie méridionale, aux derniers siècles avant notre ère. Le décor peint des appartements, en frises simples ou scènes développées, se réclame encore, d'après de récentes découvertes, d'une méthode franchement hellénique, ou au moins hellénistique. Quant à la mosaïque, lorsqu'elle s'introduisit en Occident, elle était asservie aux procédés matériels et aux tendances auxquels obéissaient les ateliers grecs d'Égypte, dès la domination des Ptolémées.

Ainsi, dans le domaine de la construction, les Romains ont bien souvent inspiré ou imposé des idées et des formes nouvelles. Pour les ustensiles de la vie publique ou privée, pour les objets transportables, nous verrons au contraire qu'ils s'accommodent du « tout fait » et prennent leur bien où ils le trouvent, sans provoquer de sérieuses innovations. Sans doute, l'antiquité de quelques rites, qui avaient précédé les influences grecques, a rendu vénérable tout ce qui s'y rattachait. En matière religieuse, on demeure fidèle à certaines règles primitives ; les instruments du culte, le costume des prêtres ont pu être fixés dès le principe. Mais les Grecs se sont faits les éducateurs des Romains ; ils ont créé des écoles pour le grand public, grécisé l'enseignement domestique ; tout ce qui est d'ordre vraiment intellectuel relève d'eux et conduit leurs disciples à des emprunts purs et simples. Le matériel scolaire, objets servant à écrire et à calculer, et du même coup les jeux de l'enfance — ceux de l'âge mûr à la suite — ; la trousse variée du chirurgien ; les instruments de musique en majorité ; les machines de guerre, attirail, dirions-nous, de l'artillerie et du génie ; les outils perfectionnés nécessaires aux artisans ; tout cela, pris en gros, est, souvent de provenance, au moins presque toujours de type hellénique. Les Romains se sont organisé des thermes

leur façon ; mais l'outillage portatif du baigneur, strigile, fioles à guents, etc., n'en est pas modifié ; il reste grec, comme les objets toilette.

La classe riche principalement s'étant mise à la remorque de l'étranger, c'est dans le luxe privé que se montre d'abord l'emprunte exotique. Plus un article a de prix, plus il y a chance qu'il renie la tradition indigène. Par suite, l'imitation fait revivre, non pas la Grèce classique — qui réservait à l'État, aux fêtes et aux bâtiments publics le faste et l'apparat, une grande simplicité régnant encore chez les particuliers —, mais la Grèce hellénistique, où la vie de cour débordante et les usages orientaux ont éveillé plus d'amour du clinquant, plus de besoins dispendieux.

Certaines manières de se vêtir font scandale sous la République : puis, peu à peu, les méfiances à leur endroit s'atténuent, disparaissent. La toge, costume officiel et national, se conserve, mais moins simple, moins étroitement serrée au corps, et les *Graeculi* compliquent à plaisir l'art de la plisser et de s'y draper ; ils interposent entre elle et la peau la tunique grecque. *Pallium*, *stola*, *chlamyde* sont naturalisés. L'accoutrement des femmes fait songer aux figurines ioniennes de la dernière époque. Les accessoires peu utiles sont arborés par genre : la fibule fait office de broche plus que d'épingle de sûreté. Le *calceus* n'est pas abandonné, mais on lui préfère les légères sandales helléniques. Pour le port de la barbe ou sa suppression, des influences de même origine semblent encore avoir eu leur rôle ; à l'égard des chevelures féminines, la mode tournait si vite que la fantaisie seule paraît l'avoir gouvernée. La joaillerie, dont les Étrusques avaient la passion, leur assura au début un monopole auprès des Romains ; ensuite, pour trois ou quatre siècles, d'autres fabricants les supplantèrent ; le bijou estampé devint rare ; le filigrane trouva grande faveur : le ton fut donné par les officines hellénistiques d'Antioche et d'Alexandrie. Le style local, dans la glyptique, s'efface bien longtemps avant l'Empire ; les graveurs en rédigent dans leur propre langue les inscriptions.

Il n'est pas jusqu'à l'accoutrement militaire, chez ce peuple romain, guerrier dès le berceau, qui ne doive beaucoup aux voisins de l'Est et du Sud. Le casque attique, un peu modifié, est devenu le casque du légionnaire ; les jambières métalliques, réservées finalement aux chefs, sont encore un emprunt, et ces cuirasses historiées dont se parent quelques effigies impériales sont des cuirasses grecques.

Dans le mobilier, presque rien ne porte la marque romaine : les lits reproduits dans les bas-reliefs semblent pareils à ceux des peintures de vases : les sièges affectent toutes sortes de formes capricieuses, que les Grecs avaient créées ou prises en Orient. Parmi les tables et les supports divers, artistement sculptés, beaucoup ont gardé, transcrits en latin, leurs noms d'origine, tout comme les mets qu'on y apportait, les plats, les vases à boire, dont les galbes harmonieux sont autant de répliques.

On ne peut, dans les choses de la marine, déterminer avec certitude les analogies et les divergences. Les navires grecs ne nous sont connus, en dehors des textes littéraires, que par leurs représentations, schématiques et minuscules, sur les vases peints. Eux-mêmes doivent peut-être beaucoup aux modèles de Chypre et de la Phénicie : d'autre part, les bâtiments étrusques, très mystérieux pour nous, étaient en contact avec les escadres siciliennes et puniques. Les influences, unilatérales ou réciproques, sont insaisissables. En tout cas, les Romains n'ont été en navigation que des élèves, et la maîtrise des mers les a tardivement intéressés.

*L'Orient. Égypte et Asie.* — On peut trouver étrange que nous parlions si tard des influences orientales, qui d'habitude se classent en tête dans tout exposé chronologique. Mais pour les éléments de culture qu'elles ont prodigués à l'Italie, aux premiers temps de son histoire, se pose l'obscur et grave question des intermédiaires. Les Étrusques, dont on se demande toujours quel fut le premier habitat, avaient dans leurs bagages d'émigrants une pacotille très bigarrée ; même une fois transplantés, ils ont dû connaître encore plus d'un secret nouveau de source asiatique, ne fût-ce que par leurs relations avec le commerce phénicien. C'est peut-être par cette dernière voie que l'art romain de la bâtisse s'appropriâ des procédés précieux : la concrétion en blocage et mortier de chaux, le béton, les formes cintrées en bois pour la construction des voûtes. Les Grecs eux-mêmes, très anciennement, avaient obtenu de l'Orient bien des recettes. Dans ces monarchies absolues, où la main-d'œuvre docile abondait et où le système des castes aidait aux progrès techniques des métiers, nombre d'industries avaient pris naissance et déjà atteint à une haute perfection, avant que la Grèce classique n'y ajoutât ses propres talents ; eions l'orfèvrerie, la broderie et le tissage, l'apprêt du cuir, la façon des métaux, des pierres fines, de l'argile et du verre, la mosaïque. Mais ce sur quoi il nous faut insister, c'est sur les enseignements venus de ces contrées e

sur les engouements qui surgirent, du jour où Rome entra par elle-même en relations régulières avec le bassin oriental de la Méditerranée, et principalement sous l'Empire.

Or — nous ne croyons pas exagérer — ce qui séduisit le plus les Romains dans l'hellénisme, religion exceptée, c'est ce qui, dans son contenu, n'était pas grec. Les affinités électives sont très reconnaissables : la Rome conquérante se trouve en accord de tendances avec ces ambitieuses dynasties d'Asie et d'Afrique ; la somptuosité l'impressionne, ainsi que le colossal. Dès la fin de la République se marque un vif penchant pour le genre alexandrin, qui incline à forcer l'effet par l'exagération de la parure. Dans des banquets fastueux circule la riche vaisselle de métal, si répandue dans la cité du Delta, et l'on y fait, suivant le même modèle, une débauche de victuailles, de fleurs, de parfums, plus que d'esprit attique. Vers le même temps commence en peinture le troisième style, tout naturaliste et où l'on se plaît à représenter la faune et la végétation des bords du Nil. Le goût du portrait individuel, inné chez les habitants de l'Italie, ne l'est pas moins chez les Égyptiens.

Il était naturel également à l'Assyrie et aux régions éclairées de son rayonnement. Plus encore que l'Égypte, l'Asie eut sur Rome une action durable, action renforcée par le contact qu'établirent des guerres fréquentes. Les rapports avec la Syrie, poste avancé de la Mésopotamie, avaient vulgarisé le décor en relief peu ressenti, l'habitude de creuser le marbre à la virole. Les expéditions plus lointaines du *ii<sup>e</sup>* siècle ont dû familiariser les entrepreneurs avec la pratique mésopotamienne de la construction voûtée en briques cuites, qui dès lors prévaut, associée au conglomerat en blocage et mortier. Plus aisément que la pierre de taille, elle permet d'achever, dans un court délai, des édifices immenses, comme ces demeures princières leurs prototypes, et conçus très réellement « pour la façade », car ils ont plus de largeur que de profondeur et une baie grandiose s'ouvre au milieu de leur déploiement. Sous les Sévères en particulier, temples, thermes, palais sont des masses puissantes et compliquées, aux salles démesurées, de hauteur gigantesque, surchargées de statues et d'un décor factice, incohérent : la beauté des formes ne compte plus devant la richesse des matériaux. Qui pénétrait à l'intérieur y voyait venir, portés en litières — tels des satrapes —, des geus vêtus de fines étoffes à galons et à franges, parfois d'habits à manches, toutes choses orientales, et couverts, non seulement de broderies, mais de bijoux à la mode

de Palmyre, où la finesse du travail était remplacée par l'abondance, la qualité rare et la taille exagérée des gemmes. Mobilier à l'avenant : tables, coffres et sièges incrustés, vases sertis de pierres précieuses.

Un autre rapprochement entre Romains et Asiatiques nous est suggéré par l'amour commun du paysage, beaucoup moins vif chez les Grecs. Il a fourni un cadre aimable, une ambiance inédite, aux scènes mythologiques retracées au pinceau sur les murs des riches appartements. Aussi bien la vie rurale, telle que la règlent ou la décrivent les agronomes, trahit-elle une influence positive de l'Orient sur les fermes d'Italie : et les grandes villas de plaisance, qui charment nos regards dans les fresques et les reliefs de stuc, ressemblent trait pour trait aux *paradis* assyriens.

Assyrien encore le style historique. Sans doute, à Rome même, cette forme d'art témoigne d'un essor spontané : mais nous verrons qu'elle s'épanouit et se dégage du symbole précisément à l'époque où Trajan conduit les armes romaines au cœur des vieilles monarchies. Alors le récit en images se fait plus détaillé, plus précis, déroule des panoramas, des scènes de carnage et entasse les figurants. C'est un retour à de vieux thèmes exploités mille ans plus tôt.

Deux voies se sont offertes pour ce cheminement d'Est en Ouest : la Syrie et l'Anatolie. Dans ces contrées intermédiaires, de nouvelles techniques sont nées : elles se répandent au dehors. La Syrie inaugure une sorte de baroque, une magnificence lourde ; elle affiche un sens théâtral de la construction, qui montre d'où proviennent les architectures exubérantes du quatrième style campanien, comparables, par leurs lignes maîtresses, aux portiques rupestres de Petra. En même temps, nous surprenons une conception toute spéciale du décor, recherché pour lui-même et abstraction faite de l'édifice. Le répertoire ornemental évolue, redevient géométrique et stylisé ; aussi se prête-t-il à l'incision, à une sorte de ciselure sur pierre, très favorable aux recherches de colorations.

Quant à l'Asie Mineure, certains de ses roitelets, en regardant vers l'Est, prirent la manie du grandiose, si manifeste à Pergame. Le grand autel de cette cité explique en partie les proportions de l'*Ara Pacis* et les trophées d'armes, amoncelées en désordre sur ses balustrades, sont passés tels quels sur les bases de la Colonne Trajane. L'emploi journalier de l'arc en Asie est à l'origine d'un parti architectural, le tympan échancré en demi-cercle, caractéristique

des écoles anatoliennes, et transporté de là en Occident, car on le retrouve à Spalato et jusqu'en Gaule. Rome ne doit donc pas moins à l'Orient qu'à la Grèce, pour ne rien dire des dieux qu'il fit accueillir, avec un enthousiasme moins universel, malgré tout, que la faveur accordée aux dieux de l'Olympe.

*Les régions d'Occident.* — Cette fois, pour rappeler la distinction énoncée ci-dessus, c'est d'*éléments* surtout, d'*influences* fort peu, que nous devons parler. Rome a donné ou transmis aux civilisations arriérées de ces pays bien plus qu'elle n'a reçu. Assurément, diverses désignations d'objets, toutes géographiques, ou qui laissent apparaître l'idiome étranger, attestent quelques emprunts en sens inverse du grand courant général. Par là, il nous est prouvé qu'on adopta en Italie certaines pièces de l'habillement, qui étaient d'usage en Gaule pour petites gens ou campagnards, et plusieurs types de véhicule imaginés par cette nation. Mais de tels faits sont exceptionnels.

La vraie question à résoudre serait de définir les caractères signalétiques des différentes provinces de l'Empire, ou, le cas échéant, de certains districts <sup>1</sup>. Pour celles d'Orient, la tâche est relativement légère : nous avons noté des caractéristiques frappantes, et d'autres ont une importance telle qu'elles mériteront, dans le corps même de notre livre, des explications moins abrégées. A l'égard des provinces d'Occident, ce genre d'enquête est à peine ébauché. La description attentive des monuments d'Algérie par M. Gsell ne s'accompagne d'aucun résumé ainsi entendu. Pour la zone danubienne, des travaux de détail ont porté principalement sur la technique du métal et de l'orfèvrerie, dont les ouvrages d'un rude aspect font penser aux produits du haut moyen âge. De l'Espagne il a été dit très justement <sup>2</sup> que les Grecs seuls y avaient pu stimuler l'activité des indigènes ; livrée à elle-même après leur départ, l'industrie ibérique n'aboutit qu'à une gauche imitation des Romains.

A une autre extrémité de l'Empire, la Bretagne conserve des traditions. Une importation considérable les submerge et, sauf dans les villages écartés, c'est une sorte de classique inférieur qui prédomine. Toutefois quelques particularités se maintiennent dans l'habitation, et l'on constate dans les fibules, les reliefs de pierre,

1. En ce qui concerne la construction, quelques mots en sont dits plus loin, p. 28-29, visant surtout l'Italie et l'Orient qui ont été davantage étudiés à ce point de vue.

2. P. Paris, *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*, Paris, 1904, 8<sup>e</sup>. II, p. 309 et suiv.

ou sur les poteries du cru, des restes sporadiques de l'ancien art celtique, vigoureux, fort peu réaliste, indifférent à la figure humaine, plus curieux des animaux et des plantes, épris de la spirale et des formes fantastiques <sup>1</sup>.

Le celtisme, beaucoup moins pur, des Gaules n'a, au rebours, point contrarié une observation de la vie réelle, dont la sincérité compense un « métier » très inférieur. D'autre part, la grande étendue du pays n'y permettait point l'uniformité. Dans le Sud-Est la colonisation grecque, précoce et prolongée, valut à la construction une élégance, un fini remarquables. Par ailleurs, A. Choisy <sup>2</sup> a relevé des singularités locales dans les procédés matériels : ici, c'est la voûte par arceaux juxtaposés ; là, des hypogées rampants par berceaux étagés ; ou bien c'est un emploi systématique des pierres de petit échantillon ; un parti sans analogue dans les proportions respectives de l'armature et du blocage. Autant de faits notables sur lesquels néanmoins nous ne pouvons nous appesantir dans un Manuel.

De toutes ces constatations, nécessairement assez superficielles, une conclusion se dégage. En dehors de l'Italie, les ouvrages les plus « romains » d'aspect sont ceux de caractère officiel, ceux qui servent aux agents de la métropole ou qui exaltent sa puissance ; dans ce qui demeure municipal, dans ce qui est réservé aux usages privés, subsistent plus habituellement les traits ethniques et régionaux. Tout comme les philologues admettent, dans le parler des temps hellénistiques, l'existence d'une *koinè*, dominant les dialectes isolés qui évoluent à part ; de même, nous reconnaissons le fait d'une civilisation d'empire, dominant aussi ses emprunts, introduisant presque partout des formes renouvelées ou neuves, qui lui sont propres, mais présentant d'un milieu à l'autre des nuances plus ou moins accusées. On peut la caractériser par la formule : Unité et Diversité.

1. F. Haverfield. *The Romanization of Roman Britain*, 2<sup>e</sup> éd., Oxford, 1912, 8<sup>e</sup>, p. 30-47 ; Id. et Stuart Jones, *Some Representative Examples of Romano-British Sculpture* (*Journal of Roman Studies*, II [1912], p. 121-152, pl. iv-ix [surtout iv-v]).

2. *L'Art de bâtir chez les Romains*, p. 184 et suiv.

## ABRÉVIATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

---

Il ne sera question dans cette liste que des ouvrages, cités fréquemment, dont nous donnons le titre en abrégé au cours du volume. Pour les autres on trouvera le titre complet, avec le format, la date et le lieu de leur publication, dans les notes où il en est fait mention.

### 1° OUVRAGES DIVERS

Altmann, *Grabaltäre* = W. Altmann, *Die römischen Grabaltäre*. Berlin, 1905, 8°.

Altmann, *Sarkophage* = W. Altmann, *Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophage*. Berlin, 1902, 8°.

Amelung, *Skulpt. des Vatik.* = W. Amelung, *Die Sculpturen des Vatikanischen Museums*. Berlin, 1903-1908, 8°, avec planches, 4°.

Babelon, *Monnaies de la République* = E. Babelon, *Description historique et chronologique des monnaies de la République romaine*. Paris, 1885-86, 8°.

Babelon-Blanchet, *Bronzes de la Bibl. Nat.* = E. Babelon et J. A. Blanchet, *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque nationale*. Paris, 1895, 4°.

Baumeister, *Denkmäler* = A. Baumeister, *Denkmäler des klass. Altertums zur Erläuterung des Lebens der Griechen und Römer*. Munich et Leipzig, 1885-88, 4°.

Baumgarten, *Hellen. röm. Kultur* = Fr. Baumgarten, Franz Poland et Richard Wagner, *Die hellenistisch-römische Kultur*. Berlin, 1913, 8°.

Benndorf et Schöne, *Antik. Bildwerke* = O. Benndorf et R. Schöne, *Die antiken Bildwerke des lateranensischen Museums beschrieben*. Leipzig, 1876, 8°.

Benoit, *L'Architecture*, 1 = Fr. Benoit, *L'architecture. Antiquité*. Paris, 1911, 8°.

Blümner, *Technologie* = H. Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*. Leipzig, 1875-85, 8° (2<sup>e</sup> éd. du tome I<sup>er</sup>, 1913).

Breton, *Pompeia* = E. Breton, *Pompeia décrite et dessinée*. Paris, 1870, 8°.

Br. Mus. Select. Subjects = A. H. Smith, *British Museum. Marbles and Bronzes. 50 plates from Selected Subjects*. Londres, 1914, 4°.

Cagnat-Ballu, *Timgad* = E. Boeswillwald, R. Cagnat, Alb. Ballu, *Timgad, une cité africaine sous l'Empire romain*. Paris, 1905, 1<sup>re</sup>.

Cagnat-Gauckler, *Temples païens* = R. Cagnat et P. Gauckler, *Les Monuments historiques de la Tunisie*, I. Les Monuments antiques. Les temples païens. Paris, 1898, 4<sup>re</sup>.

Canina, *Architett. rom.* = L. Canina, *L'Architettura antica descritta e descritta coi monumenti*. Rome, 1834-41, 8<sup>vo</sup> vol. *Architettura romana*.

Canina, *Edifici* = L. Canina, *Gli edifici di Roma antica*, vol. I à IV : *Gli edifici antichi dei contorni di Roma*, vol. V-VI. Rome, 1848-56, 1<sup>re</sup>.

Canina, *Via Appia* = L. Canina, *La prima parte della Via Appia dalla Porta Capena a Borile*. Rome, 1853, 1<sup>re</sup>.

Caumont, *Antiq. mon.* = A. de Caumont, *Cours d'antiquités monumentales professé à Caen en 1830. Histoire de l'art dans l'Ouest de la France, depuis les temps les plus reculés jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris, 1830-41, 8<sup>vo</sup>. Les tomes II et III seuls traitent de l'époque romaine.

Choisy, *Art de bâtir* = A. Choisy, *L'Art de bâtir chez les Romains*. Paris, 1873 (2<sup>e</sup> éd., 1876), 1<sup>re</sup>.

Choisy, *Hist. de l'arch.* = A. Choisy, *Histoire de l'architecture*, t. I. Paris, 1899, 8<sup>vo</sup>.

Cichorius, *Trajanssäule* = C. Cichorius, *Die Reliefs der Trajanssäule*. Berlin, 1896, 1<sup>re</sup>.

C. I. L. = *Corpus inscriptionum latinarum*. Berlin (en cours de publication), 1<sup>re</sup>.

Clarac = F. de Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne ou Description historique et graphique du Louvre et de toutes ses parties*. Paris, t. I-II, 1811; III-VI, 1850-53, 8<sup>vo</sup>, avec planches.

Crosby Butler, *Archit. in Syria* = H. Crosby Butler, *Ancient Architecture in Syria*. Leyde, 1907-1914, 4<sup>vo</sup> (*Publications of the Princeton University Archaeological Expeditions to Syria in 1904-1905 and 1909*. Section A : Syrie du Sud ; Section B : Syrie du Nord).

Crosby Butler, *Exped. to Syria* = H. Crosby Butler, *American Archaeological Expedition to Syria in 1899-1900* (II. *Architecture and other Arts*). New York, 1903, 1<sup>re</sup>.

Cumont, *Relig. orient.* = Fr. Cumont, *Les religions orientales dans le paganisme romain* (2<sup>e</sup> éd.). Paris, 1909, 8<sup>vo</sup>.

Cumont, *Sculpt. de Bruxelles* = Fr. Cumont, *Musées royaux du cinquante-naire. Catalogue des sculptures et inscriptions antiques* (*Monuments lapidaires*). Bruxelles, 2<sup>e</sup> éd., 1913, 8<sup>vo</sup>.

Dubois, *Étude sur les carrières rom.* = Ch. Dubois, *Étude sur l'administration et l'exploitation des carrières dans le monde romain*. Paris, 1908, 8<sup>vo</sup>.

Durm, *Baukunst der Römer* = J. Durm, *Die Baukunst der Etrusker und Römer* (dans le *Handbuch der Architektur* de Ed. Schmitt, 2<sup>e</sup> partie, vol. II), 2<sup>e</sup> éd. Leipzig, 1905, 8<sup>vo</sup>.

Espérandieu, *Bas-reliefs* = Ém. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*. Paris, 1907-1916, 4<sup>vo</sup>.

- d'Espouy, *Fragments d'archit.* = H. d'Espouy, *Fragments d'architecture antique d'après les relevés et restaurations des anciens pensionnaires de l'Académie de France à Rome*. Paris, 1896-1903, f°.
- Formigé, *Théâtres romains* = J. Formigé, *Remarques diverses sur les théâtres romains à propos de ceux d'Arles et d'Orange*. Paris, 1914, 4° [Extrait des *Mémoires présentés par divers savants à l'Acad. des Inscriptions*, t. XIII].
- Friedländer, *Sittengeschichte* = L. Friedländer, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*. Leipzig, 8° éd., 1910, 8°.
- Fröhner, *Colonne Trajane* = W. Fröhner, *La Colonne Trajane*. Paris, 1872-74, grand f°.
- Grueber, *Coins of Roman Republic* = H. A. Grueber, *Coins of the Roman Republic in the British Museum*. Londres, 1910, 8°.
- Gsell, *Monuments de l'Algérie* = S. Gsell, *Les Monuments antiques de l'Algérie*. Paris, 1901, 8°.
- Guhl et Koner, *Vie antique* = E. Guhl et W. Koner, *La Vie antique*, trad. Trawinski. Paris, 1885, 8°.
- Guide to greek and roman Life* = *British Museum. A Guide to the Exhibition illustrating Greek and Roman Life*. Londres, 1908, 8°.
- Gusman, *Art décoratif* = P. Gusman, *L'art décoratif de Rome de la fin de la République au IV<sup>e</sup> siècle*. Paris, f° en cours de publication.
- Gusman, *Pompei* = P. Gusman, *Pompei. La ville, les mœurs, les arts*. Paris, 1906, f°.
- Hébrard et Zeiller, *Spalato* = E. Hébrard et J. Zeiller, *Spalato, le Palais de Dioclétien*. Paris, 1912, grand f°.
- Helbig, *Führer* = W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, 3<sup>e</sup> éd. Leipzig, 1913, in-16.
- Helbig-Toutain = W. Helbig, *Guide dans les musées d'archéologie classique de Rome* (trad. J. Toutain). Leipzig, 1893, 8°.
- Helbig, *Wandgemälde* = W. Helbig, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens beschrieben*. Leipzig, 1868, 8°.
- Hülsen, *Forum romain* = Chr. Hülsen, *Le forum romain. son histoire, ses monuments* (trad. Carcopino). Rome, 1906, 8°.
- Laborde, *Voyage en Espagne* = L. de Laborde, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. Paris, 1806-20, f°.
- Lanciani, *Ancient Rome in the light of recent discoveries*. Londres, 1888, 8°.
- Lanciani, *Ruins and excavations* = R. Lanciani, *The ruins and excavations of Ancient Rome*. Londres, 1897, 8°.
- Lanckoronsky, *Villes de Pamphylie* = Ch. Lanckoronsky, G. Niemann et E. Petersen, *Les Villes de la Pamphylie et de la Pisidie*. Paris, 1890, 4°.
- Marquardt, *Culte* = J. Marquardt, *Le culte chez les Romains* (dans le *Manuel des Antiquités romaines* [trad. Brissaud]. Paris, 1889, 8°.

- Marquardt. *Vie privée* = J. Marquardt, *La vie privée des Romains* (dans le *Manuel des Antiquités romaines* [trad. V. Henry], Paris, 1893, 8°).
- Mau, *Pompeji* = A. Mau, *Pompeji in Leben und Kunst*, Leipzig, 2<sup>e</sup> éd. 1908, 8° avec un supplément paru après la mort de l'auteur, en 1913<sup>1</sup>.
- Mau-Kelsey. *Pompeii* = A. Mau, *Pompeii, its Life and Art* (traduction Fr. W. Kelsey), New York, 1899, 8°.
- Mazois. *Pompéi* = F. Mazois, *Les ruines de Pompéi*, Paris, 1821-38, f°.
- Mendel, *Sculpt. du Mus. ottom.* = G. Mendel, *Musées impériaux ottomans. Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*, Constantinople, 1912-14, 8°.
- Merlin. *Althiburos* = A. Merlin, *Forum et maisons d'Althiburos* (dans les *Notes et documents publiés par la Direction des Antiquités et des Arts de Tunisie*), Paris, 1913, 8°.
- Middleton. *Remains of Rome* = J. H. Middleton, *The Remains of Ancient Rome*, Londres, 1892, 8°.
- Monuments antiques* = *Monuments antiques relevés et restaurés par les architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, Paris, s. d., f°.
- Obergerm. *Limes* = *Der Obergermanisch-rätische Limes des Römerreiches*, Heidelberg (en cours de publication), 4°.
- Overbeck-Mau, *Pompeji* = J. Overbeck, *Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken*, Leipzig 4<sup>e</sup> éd., revue par A. Mau, 1884, 8°.
- Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.* = G. Wissowa, *Pauly's Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, en cours de publication, 8°.
- Piranesi, *Antichità* = G. B. Piranesi, *Le Antichità romane*, Rome, 1756, f°.
- S. Reinach. *Bronzes* = S. Reinach, *Antiquités nationales. Description raisonnée du Musée de Saint-Germain-en-Laye. Bronzes figurés de la Gaule romaine*, Paris, 1894, 8°.
- S. Reinach. *Reliefs* = S. Reinach, *Répertoire de reliefs grecs et romains*, Paris, 1909-12, 8°.
- S. Reinach. *Statuaire* = S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, Paris, 1897-1910, 8°.
- De Ridder. *Bronzes du Louvre* = A. de Ridder, *Les bronzes antiques du Louvre*, Paris, 1913-15, 4°.
- Robert. *Sarkophag-Reliefs* = C. Robert, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, Berlin, f° en cours de publication.
- Roscher. *Lexikon* = W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig, 8° (en cours de publication).
- Ruesch, *Guida di Napoli* = A. Ruesch, *Guida illustrata del Museo nazionale di Napoli* (2<sup>e</sup> éd.), Naples, 1911, in-12.
- Ruggiero. *Foro romano* = E. de Ruggiero, *Il foro romano*, Rome, 1913, 8°.

- Saglio, *Dict. des Ant.* = Ch. Daremberg, E. Saglio, E. Pottier et G. Lafaye, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*. Paris en cours de publication, 1<sup>o</sup>.
- Strong, *Rom. Sculpture* = Arth. Strong, *Roman Sculpture from Augustus to Constantine*. Londres, 1907, 8<sup>o</sup>.
- Stuart Jones, *Companion to Roman History* = H. Stuart Jones, *Companion to Roman History*. Oxford, 1912, 8<sup>o</sup>.
- Stuart Jones, *Museo Capitolino* = H. Stuart Jones, *A Catalogue of the Ancient Sculptures preserved in the Municipal Collections of Rome. — The Sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford, 1912, 8<sup>o</sup> avec album de planches.
- Thédénat, *Le forum* = H. Thédénat, *Le forum romain*, Paris, 1<sup>re</sup> édition, 1908, 8<sup>o</sup>.
- Thédénat, *Pompéi* = H. Thédénat, *Pompéi*, Paris, 2<sup>e</sup> éd., 1910, 8<sup>o</sup>.
- Tomassetti, *La Campagna romana* = Tomassetti, *La Campagna romana antica, medioevale e moderna*, Rome, 1910-1911, 4<sup>o</sup>.
- Vaglieri, *Guida* = D. Vaglieri, *Ostia, cenni storici e guida*, Rome, 1911, 8<sup>o</sup>.
- Vogüé, *Syrie centrale* = M. de Vogüé, *Syrie centrale. Architecture civile et religieuse du I<sup>er</sup> siècle au VII<sup>e</sup>*, Paris, 1865-77, 4<sup>o</sup>.

## 2. PÉRIODIQUES

- Amer. Journ. of Arch.* = *American Journal of Archaeology*.
- Annali* = *Annali dell' Istituto di corrispondenza archeologica*.
- Antike Denkmäler* = *Antike Denkmäler des kaiserlichen archäologischen Instituts*.
- Archaeologia* = *Archaeologia or Miscellaneous Tracts relating to Antiquity*.
- Arch. Anzeiger* = *Archäologischer Anzeiger*, supplément au *Jahrbuch des kais. arch. Instituts* de Berlin.
- Arch. Zeitung* = *Archäologische Zeitung*.
- Äth. Mitth.* = *Mittheilungen des kaiserlichen deutschen archäologischen Instituts. Athenische Abtheilung*.
- B. C. H.* = *Bulletin de correspondance hellénique*.
- Bull. arch. du Comité* = *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*.
- Bull. comunale* = *Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma*.
- Bull. di arch. crist.* = *Bullettino di archeologia cristiana*.
- Bull. épigr.* = *Bulletin épigraphique*.
- Bull. dell' Istituto* = *Bullettino dell' Istituto di corrispondenza archeologica*, Rome.
- Bull. des Ant. de France* = *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*.

*Bull. monumental* = *Bulletin monumental*.

*Jahrb. des Inst.* = *Jahrbuch des kaisertischen deutschen archäologischen Instituts*.

*Jahreshefte des österr. Institutes* = *Jahreshefte des österreichischen archäologischen Institutes in Wien*.

*Journ. of Helt Stud.* = *The Journal of Hellenic Studies*.

*Mélanges de Rome* = *École française de Rome. Mélanges d'archéologie et d'histoire*.

*Mém. des Ant. de France* = *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*.

*Monumenti* = *Monumenti pubblicati dall' Istituto di corrispondenza archeologica*.

*Notizie degli Scavi* = *Notizie degli Scavi di Antichità, pubblicate per cura della Reale Accademia dei Lincei*.

*Rec. de Constantine* = *Recueil des notices et mémoires de la Société archéologique du département de Constantine*.

*Rev. arch.* = *Revue archéologique*.

*Rev. des Ét. anc.* = *Revue des Études anciennes*.

*Röm. Mitth.* = *Mittheilungen des kaiserlichen deutschen archäologischen Instituts. Römische Abtheilung*.

*Westd. Zeitschrift* = *Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst*.

---

# MANUEL

## D'ARCHÉOLOGIE ROMAINE

---

### LIVRE PREMIER

#### LES MONUMENTS

---

#### CHAPITRE PREMIER

##### MATÉRIAUX DE CONSTRUCTION

SOMMAIRE. — I. La pierre. — II. Le marbre. — III. La brique

Les matériaux qui entraient dans la construction des édifices romains sont de plusieurs sortes : la pierre, employée de tout temps et dans tous les pays ; le marbre, dont on ne fit guère usage que dans les grandes villes et surtout à l'époque impériale ; la brique, crue ou cuite. Nous passerons successivement en revue ces trois sortes de matériaux.

#### § 1<sup>er</sup>. — *La pierre.*

Les pierres nécessaires aux différents édifices des villes étaient empruntées, comme il est naturel, aux carrières voisines de ces villes. On l'a maintes fois constaté. Ainsi, Rome a été bâtie, suivant les époques, en tuf, en pépérin et en travertin <sup>1</sup>. Le tuf est une matière volcanique, dont la couleur varie du brun au jaune et même au gris ; il est facile à travailler, mais n'offre pas de résistance suffisante aux intempéries, à moins d'être recouvert de ciment ou de stuc <sup>2</sup>. C'est à peu près la seule pierre qui ait été connue des architectes romains dans la période archaïque, les carrières étant

1. Vitruv., *de arch.*, II, 7 ; cf. Middleton, *Remains of Rome*, I, p. 5 et suiv. ; O. Richter, *Topogr. der Stadt Rom* 2<sup>e</sup> éd., Munich, 1901, 8°, p. 25 et suiv. ; Lanciani, *Ruins and Excavations*, p. 32 et suiv. ; A. Jacob, dans Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Lapides* (III, p. 931 et suiv.).

2. Vitruv., II, 7, 5.

sur l'Aventin, au pied du Capitole et, sur la rive droite du Tibre, au Monte Verde <sup>1</sup>. Le pépérin est, lui aussi, un tuf volcanique : son nom lui vient de ce qu'il est tacheté de petites scories noires, semblables à des grains de poivre. On en trouvait surtout à Albe (*Lapis Albanus*), à Rubra, à Fidènes, à Gabies (*Lapis Gabinus*) ; la composition en est assez tendre : il s'effrite à la gelée, mais n'est point attaqué par le feu <sup>2</sup>. Les Romains l'utilisèrent beaucoup aux derniers temps de la République et durant l'Empire. Le travertin, qui provenait surtout des carrières voisines de Tivoli, le Caprine, Casal Bernini, il Barco <sup>3</sup> et qui pouvait, par suite, arriver facilement par eau jusque dans la capitale, offre, au contraire, plus de garanties de solidité contre les intempéries, mais éclate ou se désagrège au feu <sup>4</sup> ; il ne fut pas introduit dans l'usage général à Rome avant le <sup>II</sup><sup>e</sup> siècle av. J.-C. ; ultérieurement il entra dans beaucoup de constructions publiques, par exemple, le théâtre de Marcellus et le Colisée.

A Pompéi <sup>5</sup>, les maisons les plus anciennes sont bâties en pierre du Sarno : formée par les dépôts calcaires de la rivière, d'une couleur jaunâtre, elle existait tout le long de son cours en couches plus ou moins profondes, qui furent exploitées de bonne heure et jusqu'au <sup>II</sup><sup>e</sup> siècle av. J.-C. A partir de cette date les Pompéiens employèrent de préférence un tuf volcanique qu'ils allaient chercher dans le voisinage de Nocera : cette matière, assez docile, se prêtait mieux aux besoins d'une architecture plus savante. Enfin le Vésuve fournissait à volonté la lave, plus ou moins dense, très suffisante pour la construction des murailles en blocage.

De même pour la ville de Timgad, en Numidie ; on utilisa un grès extrait dans les environs, un calcaire blanc, produit de carrières situées à Mena, à une trentaine de kilomètres de là, et un calcaire bleu provenant de la montagne qui s'élève au Nord de la cité <sup>6</sup>. Carthage était faite d'un tuf calcaire qu'on trouvait sur place et d'un calcaire à grain fin que le terrain fournit en abondance <sup>7</sup>.

1. Lanciani, *Ruins and Excavations*, p. 33.

2. Tac., *Ann.*, XV, 43.

3. Lanciani, *op. cit.*, p. 36.

4. Vitruv., II, 7, 10.

5. Sur les matériaux de Pompéi voir : Nissen, *Pompejanische Studien zur Städtekunde des Altertums*, Leipzig, 1877, 8°, p. 1 et suiv. ; Mau-Kelsey, *Pompeii*, p. 35 et suiv. ; Thédenat, *Pompéi* (2<sup>e</sup> éd.), p. 42 et suiv.

6. A. Ballu, *Les ruines de Timgad*, Paris, 1897, 8°, p. 98.

7. Plin., *Hist. nat.*, XXXVI, 48. cf. Tissot, *Géogr. comp. de l'Afrique*, Paris, 1888, 2 vol. 4°, I, p. 263.

On pourrait multiplier aisément les exemples en les empruntant à toutes les provinces du monde romain.

## § II. — *Le marbre* <sup>1</sup>.

Les Grecs ont surtout employé le marbre dans leurs constructions, parce qu'il existait en abondance dans le pays ; il n'en est pas de même à Rome et dans les autres parties du monde romain.

A Rome même il avait fallu attendre, au dire de Pline <sup>2</sup>, jusqu'à l'année 103 av. J.-C. pour voir utiliser le marbre dans la décoration des édifices : il ne devint commun que sous l'Empire. A cette époque, si l'on ne faisait que de rares emprunts aux gisements de marbre pour constituer les murs mêmes des temples et des autres monuments publics, à cause de la cherté de la matière, on leur demandait souvent les colonnes dont on les parait et plus souvent encore les plaques de revêtement (*crustae*), blanches ou multicolores, qui donnaient aux parois un éclat plus durable que la couleur. Des marbres ainsi employés, les uns étaient fournis par les carrières voisines des localités et leur usage était restreint à un rayon assez peu étendu ; d'autres, au contraire, ceux qui étaient particulièrement réputés, étaient demandés dans le monde entier.

On sait que les marbres destinés à l'ornementation de Rome étaient amenés jusqu'à Ostie ; là, on les transbordait sur des chalands qui les apportaient en remontant le Tibre. On a trouvé deux des anciens dépôts où ils étaient déchargés en attendant leur utilisation. L'un était situé à l'ouest de l'Emporium, à l'endroit qui garda durant tout le moyen âge le nom de *Marmorata* <sup>3</sup>, le second, sur la rive gauche du fleuve, en amont du Pont Saint-Ange <sup>4</sup>.

Les différentes variétés de marbre connues des Romains sont innombrables et il est impossible de les énumérer toutes. Nous nous contenterons de donner dans le tableau suivant la liste des principaux marbres dont l'emploi a été constaté dans les constructions romaines ou dont les carrières ont été retrouvées par les explorateurs. Suivant la méthode moderne, qui tient compte

1. Cf. G. Lafaye, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Marmor* III, p. 1597 et suiv.).

2. *Hist. nat.*, XVII, 6.

3. *Bullett. dell' Istituto*, 1870, p. 9 et 37 ; 1871, p. 68 ; 1872, p. 72 et 134 ; Lanciani, *Ancient Rome*, p. 250 et *Ruins and Excavations*, p. 527.

4. *Bullett. comun.*, 1891, p. 45 ; 1892, p. 175 ; Lanciani, *Ruins and Excavations*, p. 527, 528.

pour leur classification, non seulement de la couleur et de l'aspect extérieur des variétés, mais aussi de leurs formations géologiques. nous les avons divisés en plusieurs catégories : marbres ordinaires, c'est-à-dire carbonates de chaux cristallisés, susceptibles de prendre, au polissage, une teinte brillante et de se réduire en feuilles minces : brèches, c'est-à-dire marbres formés de fragments anguleux d'autres marbres, réunis par un ciment calcaire ; lumachelles et brocatelles, ou marbres coquilliers, constitués par l'agglomération de petits coquillages ; albâtres, produits par des dépôts d'eau, plus durs que le marbre et translucides ; serpentins ; basaltes, pierres volcaniques compactes ; puddings ou brèches dures ; porphyres ; granits, composés de grains de quartz, de feldspath et de mica ; pierres fines<sup>1</sup>.

#### A. — MARBRES.

**Blanc.** — *Marbre de Paros*, très blanc et plein de gros cristaux brillants. Employé surtout pour la statuaire. Deux variétés : *greco duro* et *grechetto duro*. Provenance : Paros, dans l'Archipel.

*Marbre de Thasos*, blanc livide (*greco livido*), à paillettes luisantes. Provenance : Thasos.

*Marbre de Scyros*, blanc à grains très fins. Provenance : près de Kolonna (Scyros).

*Marbre de Lesbos*, blanc jaunâtre, à grains gros et brillants. Provenance : Lesbos.

*Marbre pentélique (greco fino)*, blanc d'un grain très fin, sans cristaux. Provenance : le mont Pentélique, à 14 kilom. d'Athènes.

*Marbre de l'Hymette*, blanchâtre avec de longues veines parallèles d'un gris bleu ; contient de gros cristaux, comme le Paros. Provenance : le mont Hymette.

*Marbre du Cap Sunium*, blanc avec une nuance gris bleu. Provenance : une carrière à 4 kilom. au Nord du Cap Sunium.

*Marbre de Tyr*, blanc bleuâtre. Provenance : le Liban.

1. Cf. surtout pour les différents marbres connus : Bl. Caryophilus, *De antiquis marmoribus*, Utrecht, 1743, 4<sup>o</sup> ; F. Corsi, *Delle pietre antiche* (2<sup>e</sup> éd.), Rome, 1833, 8<sup>o</sup> ; H. Blümner, *Technologie*, III, p. 8 et suiv. ; Barbier de Montault, *Tableau raisonné des pierres et marbres antiques* dans le *Bullet. monum.*, XXXV, 1869 ; Ch. Dubois, *Étude sur les carrières romaines* : G. Lafaye dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Marmor* (III, p. 1601 et suiv.).

*Marbre palombin* (*palombino, coraliticum*), blanchâtre, tendant au gris et au jaune, comme les plumes de pigeon ; grain très fin et tissu compact. Servait surtout aux pavements. Provenance : la Phrygie, sur les rives du Sagari.

*Marbre du Cap de Garde*, blanc veiné de gris. Provenance : le Cap de Garde, près de Bône, en Algérie.

*Marbre du Filfila*, blanc. Provenance : le Filfila, près de Bône.

*Marbre de Carrare* (*lunense*), blanc savonneux, souvent taché de noir ; très employé à Rome depuis Jules César. comme aussi, ultérieurement, dans toutes les provinces. Provenance : Carrare, en Italie, près de Pise.

*Marbre des Pyrénées*, blanc. Provenance : Saint-Béat et Arguenos (Haute-Garonne), Barousse (Hautes-Pyrénées), Blanc des Bains, Blanc de Carrol, Blanc de Py, le Canigou (Pyrénées-Orientales).

**Jaune.** — *Jaune antique* (*giallo antico, numidicum*), jaune, qui varie du jaune pâle au jaune foncé, teinté souvent de rose, couleur chair. Provenance : Chemtou, en Tunisie.

**Rouge.** — *Marbre du Ténare* (*rosso antico*). Provenance : la partie sud de la presqu'île de Mani (cap. Matapan).

*Marbre d'Alabanda*, rouge foncé tirant sur le noir, uniforme, moucheté de points blancs ou rayé de noir. Provenance : Alabanda, en Carie.

**Noir ou gris.** — *Noir antique*, noir, taché quelquefois de lignes blanches courtes et brusquement interrompues. Provenance : le Ténare.

*Marbre de Chio* (*luculleum*), gris bleu foncé. Provenance : île de Chio.

*Marbres gris de Téos et de Naxos.*

*Marbre de Luna* (*bardiglio, lunense*), gris bleu, tacheté. Provenance : Carrare.

*Noir de Moulins et de Montaillon* (Ariège).

**Multicolore.** — *Cipollin* (*carystium*), blanc sale ou verdâtre, veiné d'un vert plus foncé (variétés : fond verdâtre semé de taches blanches, fond rayé semé de taches blanches). Provenance : les environs de Carysto, dans l'île d'Eubée.

*Fleur de pêcher* (*molossium*), fond blanc avec taches de violet clair. Provenance : l'Épire.

*Marbre de Proconnèse*, blanc et noir, mélangé en parties égales. Provenance : île de Proconnèse, dans la Propontide.

*Marbre de Synnada* (*pavonazetto, docimanium*), blanc avec taches roses et violettes; ressemble à de l'albâtre. Très employé à Rome. Provenance : carrières à 47 kilom. au Nord de Synnada (Phrygie).

*Marbre de Corinthe* (*giallo tigrato*), jaune clair avec des veines jaune foncé. Provenance : Corinthe.

*Porte sainte* (*porta santa, iassense*), roussâtre avec de nombreuses taches ou veines, blanches, noires, bleuâtres, violettes, jamais vertes. Provenance : Iassos, sur la côte d'Ionie.

*Marbre de Rhodes*, fond noir veiné de jaune d'or. Provenance : Rhodes.

*Gris antique* (*batthium*); offre un aspect gris à cause de la réunion du blanc et du noir, en taches, veines ou filets. Provenance : Milet ?

*Blanc et noir d'Égypte*, très noir, semé de petites taches rondes d'un blanc sale. Provenance : l'Égypte.

*Marbre de Cascatel* (Aude), noir veiné de jaune, noir et blanc.

*Marbre de Bourbon-Lancy*, gris, veiné de blanc.

*Africain*, multicolore, noir, gris, rouge, vert, blanc. Provenance : Chio ?

#### B. — BRÈCHES.

**Blanche.** — *Brèche de Scyros*, blanche à rayures rouges. Provenance : le Sud de l'île.

**Multicolore.** — *Brèche à semis* (*seme santo*), fond violet avec semis de petits grains gris et jaunes. Provenance : l'Égypte.

*Brèche de Marignac et de Ri*, à fond jaune avec marbrures blanches ou rousses. Provenances : Marignac, Ri, près Saint-Béat.

Brèches diverses : *rouge, d'Alep* (mélangée de gris rougâtre, de brun, de noir), *dorée* (violettes avec taches brillantes jaune d'or), *coralline* (fond blanc ou rosé, avec veines couleur du corail), *jaune et noire, de la villa Hadrienne* (café brûlé avec taches jaunes, rouges, vertes, bleues, violettes et blanches), *d'Arlequin* (jaune doré avec taches blanches, rouges et bleues), *violette pavonazza*, violette et jaune : *brocatellone*. Provenances inconnues.

#### C. — MARBRES COQUILLIERS.

**Blanc.** — *Lumachelle blanche*. Provenance : Mégare.

**Noir.** — *Lumachelle noire*, noir foncé avec coquillages très clairs semés.

*Corne d'Ammon*, noirâtre avec coquillages en forme de cornes.

*Lumachelle grise*, gris cendré avec taches blanches.

**Multicolore.** — *Lumachelle d'Égypte*, fond blanc, jaune ou rose semé de coquilles d'huîtres noires ou grises.

*Brocatelle antique*, fond jaune teinté de jaune plus foncé ou de violet. Provenance : Espagne ?

#### D. — ALBÂTRE.

**Blanc.** — *Albâtre blanc*. Provenance : le mont Berenicides dans le voisinage de Thèbes, en Égypte, et les environs de Damas.

**Multicolore.** — *Albâtre onyx*, jaune-blond avec taches blanches ou grises, rouge vif avec concrétion à zones concentriques, d'Aïn-Smara (Algérie, province de Constantine) — mélangé de jaunes et de rouges divers, d'Aïn-Tekbalet (Algérie, province d'Oran).

#### E. — JASPE.

**Multicolore.** — *Jaspe de Sicile*, de couleur variée passant du vert au jaune, du rouge à d'autres teintes pâles. Provenance : Taormina, en Sicile.

#### F. — BASALTE.

**Noir.** — *Basalte noir* (*basanites*), teinte générale noire et luisante. Provenance : l'Éthiopie.

**Vert.** — *Basalte vert*. Provenance inconnue.

#### G. — PORPHYRE.

**Rouge.** — *Porphyre rouge* (*porphyrites*). Provenance : l'Égypte (carrières du Djebel-Doukan) et l'Arabie.

**Vert.** — *Vert antique* (*lapis lacedaemonius*), fond vert avec cristaux d'un vert jaunâtre. Provenance : les carrières de Crocées, en Laconie (cap Ténare).

*Porphyre vert* de Sirmium (Pannonie).

**Noir.** — *Porphyre de Thèbes*. Provenance : Égypte.

## H. — SERPENTINS.

**Vert.** — *Serpentin vert (ophites)*, unicolore avec cristaux rectangulaires et entre-croisés formant des taches qui rappellent la peau des serpents. Provenance : Thèbes en Égypte.

*Serpentin vert d'Atrax*. Provenance : Atrax, près de Larissa (Thessalie).

*Serpentin vert de la Roche-Lareille*. Provenance : La Roche-Lareille (Haute-Vienne).

**Noir.** — *Serpentin noirâtre*, avec filets d'un beau vert clair. Provenance : Ténos.

## I. — GRANITS.

**Blanc.** — *Granit du Feldsberg*, dans la Hesse-Darmstadt.

**Rouge.** — *Granit rouge (pyrrhopoecilon)*. Provenance : Syène en Égypte.

**Violet.** — *Granit du Feldsberg*.

**Noir.** — *Id.*

*Granit de Syène*, noir pur ou taché de blanc.

**Gris.** — *Granit gris de Téos*. Provenance : Téos, dans l'Archipel.

*Granit de Syène (nsaranus)*. Provenance : l'Égypte.

*Granit du Djebel-Fatireh (mons Claudianus)*. Provenance : l'Égypte.

*Granit gris des Vosges*.

*Granit gris de Sardaigne et de l'Île d'Elbe*.

## K. — PIERRES FINES.

*Lapis lazuli*, bleu, couvert d'une poussière d'or. Provenance : la Scythie.

*Malachite*, verte semée de zones concentriques de verts différents. Provenance : l'Arabie.

Comme on le voit, il existait dans tous les pays de très nombreuses carrières antiques ; un certain nombre ont été, ainsi qu'il a été dit, retrouvées par les explorateurs ; en les examinant, on a pu se rendre compte de la façon dont elles étaient exploitées.

On avait recours à deux procédés différents : le travail à ciel ouvert et le percement de galeries souterraines.

Le premier, moins dispendieux et plus facile, était en usage sur-

tout pour les carrières de pierres ; et il n'est pas rare, principalement dans les régions qui n'ont plus été habitées depuis l'antiquité par des populations sédentaires, de voir dans le voisinage des villes d'immenses excavations, aux parois abruptes, où une série de degrés successifs indique les rangées de blocs calcaires qu'on y a taillés autrefois. On employait aussi ce procédé pour les marbres, ainsi que le prouvent les restes d'exploitation existant au Pentélique <sup>1</sup>, à Synada <sup>2</sup>, à Chemtou <sup>3</sup>, en Égypte <sup>4</sup>. Mais, comme le marbre, matière particulièrement dure, se prêtait aisément à l'établissement de galeries solides, on avait souvent recours à cette dernière méthode. Parfois même, les deux modes de travail étaient usités simultanément dans une même carrière, selon que les bancs étaient plus ou moins profonds dans la terre. A Chemtou, à côté d'immenses excavations aux parois verticales, on rencontre deux grandes galeries éclairées par des ouvertures latérales ou pratiquées dans les voûtes, qui ont été poussées dans la montagne tant que les ouvriers ont trouvé matière à un travail rémunérateur <sup>5</sup>.

Les différents chantiers portaient le nom d'*officina* ; on les distinguait soit par un nom d'homme, celui du chef, ou par un autre qualificatif. Certaines divisions ou galeries étaient appelées *brachium* ; les subdivisions étaient désignées par le mot *locus* <sup>6</sup>.

Pour l'extraction des blocs, on procédait de la façon suivante : après avoir choisi le morceau que l'on voulait abattre, on l'isolait par des saignées de 0<sup>m</sup> 35 à 0<sup>m</sup> 45 de profondeur sur 0<sup>m</sup> 25 de largeur. L'une était parallèle à la face du bloc, les deux autres limitaient les deux côtés <sup>7</sup>. Au fond de ces saignées, de distance en distance, on ménageait de petites cavités propres à recevoir des coins : disposés tous sur une même ligne, ils devaient agir en

1. G. R. Lepsius, *Griesch. Marmorstudien*, Berlin, 1890, 4<sup>e</sup>, p. 13 ; Dubois, *Etude sur les carrières romaines*, p. 100.

2. Ch. Texier, *Description de l'Asie Mineure*, Paris, 1839, f<sup>o</sup>, p. 148 ; Dubois, *op. cit.*, p. 80.

3. R. Cagnat, *Explor. épigr. et arch. en Tunisie*, Paris, 1883-86, 8<sup>e</sup>, II, p. 103 ; Dubois, *op. cit.*, p. 31.

4. De Rozière, dans la *Description de l'Égypte*, I, App., I, p. 2 et suiv. ; Dubois, *op. cit.*, p. xli.

5. R. Cagnat, *loc. cit.*

6. Voir sur tout ceci Dubois, *op. cit.*, p. xlv et toutes les sources auxquelles il réfère.

7. Cf. sur le procédé : L. Léger, *Les travaux publics, les mines et la métallurgie au temps des Romains*, Paris, 1875, p. 705 ; Blümner, *Technologie*, III, p. 74 et suiv. ; Ardaillon, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, III, p. 1861 ; Ch. Dubois, *Etude sur les carrières romaines*, p. xli et suiv.

même temps et faire éclater la pierre dans toute sa longueur suivant la direction de la rainure.

La même méthode était appliquée pour les colonnes ; tous les voyageurs ont signalé dans les carrières des niches ou des excavations de forme arrondie qui ont été produites par l'extraction de colonnes préparées d'avance.

Nous avons remarqué à Chemtou, M. Saladin et moi <sup>1</sup>, qu'on commençait par tailler le bloc tout autour à même la carrière, assez profondément en hauteur et en profondeur, par derrière ; puis on pratiquait sur toute l'étendue de la partie encore adhérente à la montagne après cette opération, des entailles destinées à être occupées par des coins : ceux-ci gonflés par l'humidité détachaient le morceau dans son entier.

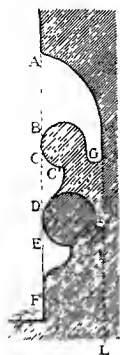


Fig. 1 — Mode d'extraction de colonnes romaines dans une carrière de marbre, d'après M. Saladin.

Le croquis qu'a donné M. Saladin <sup>2</sup> (fig. 1) fait bien comprendre le procédé. ABG est l'excavation primitive préparant l'extraction de la colonne ; BCG représente la colonne dégrossie ; en brisant la partie C'G on détachait la colonne ; on enlevait ensuite la partie DGK et on creusait en E afin de dégrossir une seconde colonne comme on avait fait pour la première ; et ainsi de suite. A la fin l'excavation entière présentait la forme de niche A G K L.

Sur ces blocs de pierre ou de marbre se voient parfois des marques qui y étaient gravées ou peintes au minium, soit dans la carrière même, pour indiquer l'*officina* d'où ils sortaient ou l'ouvrier qui avait exécuté le travail de la taille, soit dans le chantier de construction où ils devaient être utilisés, soit en vue du transport. Les plus simples se composent de lettres, de numéros, de signes conventionnels dont la signification exacte nous échappe presque toujours <sup>3</sup>. On en rencontre à Rome, sur les matériaux employés dans des murs de l'époque primitive, au Palatin et dans les fortifications de Servius : ce sont surtout des caractères étrusques ou grecs <sup>4</sup>. On a relevé pareillement, sur les murailles de Pompéi,

1. R. Cagnat, *Explor. en Tunisie*, II, p. 102 et suiv., Saladin, *Rapport de mission. Nouv. arch. des missions scient. et litt.*, II, p. 11 et suiv.

2. *Ibid.* fig. 4 bis.

3. Voir dans le *Bulletin monumental*, 1904, p. 111 et suiv. une bibliographie des marques de cette sorte dans l'antiquité.

4. O. Richter, *Ueber antike Steinmetzzeichen* (*Wuckelm. Progr.*), Berlin,

des figures qui ressemblent à des lettres osques et qui remontent à une époque reculée de l'existence de la ville <sup>1</sup>. A Trèves, les pierres qui entrent dans la construction de la porte appelée *Porta nigra* présentent des groupes de lettres latines, deux au moins, quatre ou cinq au plus, répétés un certain nombre de fois <sup>2</sup> : AGE, AIVL, AR·C, CA, CAL, CL, MAC, MC, MAR, SEC, etc. Parmi les blocs utilisés pour la construction du grand aqueduc de Zaghouan à Carthage, en Tunisie, quelques-uns sont marqués soit de chiffres, soit de lettres <sup>3</sup>. Il en est de même pour une certaine quantité de pierres du palais de Dioclétien à Spalato <sup>4</sup>. De même aussi, presque toutes les pierres de la basilique chrétienne à Tébessa, en Algérie, laquelle appartient aux iv<sup>e</sup> et v<sup>e</sup> siècles de notre ère, portent des signes, dont le nombre est assez restreint : lettres, croix, figures géométriques, palmes, cercles, oiseau même <sup>5</sup>.

Les marques qui étaient tracées sur les blocs de marbre étaient généralement plus longues et plus compréhensibles <sup>6</sup> ; on y lit : le numéro d'extraction du bloc, la date consulaire indiquant l'année de cette extraction, le chantier ou la partie de la carrière qui a fourni la matière, les noms et titres des fonctionnaires préposés à l'administration locale ; enfin des sigles, comme *r(ecognitum)*, *repr(ohatum)*. La liste de toutes les marques connues jusqu'en 1908 a été donnée dans le livre déjà plusieurs fois cité de M. Dubois.

En voici quelques exemples :

a. Carrière de Luna (Dubois, n° 7).

Sur la face — TIB LO CXLIV.

Sur le côté — ER CAES.

*Tib urtini* ; *lo,co* CXLIV ; *Er otis* *Caesaris servi* .

1885, 4<sup>e</sup> : fac-similés dans la *Topographie der Stadt Rom*, du même, pl. v ; Bruzza, *Annali*, 1876, p. 172 ; Middleton, *Remains of Rome*, 1, p. 138. Autres marques : *Nolizie degli Scavi*, 1888, p. 187.

1. Richter, *op. cit.*, p. 45 ; E. Breton, *Pompeia*, Paris, 1870, 8<sup>e</sup>, p. 233 ; fac-similés dans Gusman, *Pompéi*, p. 40, et dans les *Nolizie degli Scavi*, 1898, p. 69 ; 1901, p. 338.

2. *C.I.L.*, XIII, 3778.

3. *Ibid.*, VIII, 12120.

4. Hébrard et Zeiller, *Spalato*, p. 151.

5. Un tableau en a été donné dans le *Rec. de la Soc. arch. de Constantine*, XXII (1882), pl. xxi bis et xxx (1895-1896), p. 66.

6. Cf. mon *Cours d'épigraphie latine* (4<sup>e</sup> édit.), p. 335 et suiv.

b) Carrière de Chemtou (Dubois, n° 99).

IMP ANTONINI AVG PII D  
N D /// OF AGRIPP  
GALLICANO ET VETERE COS  
PEC

*Imp(eratoris) Antonini Aug(usti) Pii d(omi)n(i); numero) D...;  
officina) Agripp(ae); Gallicano et Vetere co(n)s(ulibus); P E C ?*

c) Carrière de Synnada (Dubois, n° 202).

IMP ANTO III ET m AVREL  
CAES II COS LOCO CCCXXXIII  
REPR OFF PELΛ

*Imp(eratore) Anto(nino) IIII et [M.] Aurel(io) Caes are II co(n)-  
s(ulibus); loco CCCXXXIII; repr(obat)um; officina) Pela(gi).*

d) Carrière de Paros (Dubois, n° 257).

R  
AVGVRIN COS  
J CDXCVI

*R(ecognitum); Augurin(o) co(n)s(ule); loco) CDXCVI.*

D'autres fois, au lieu de graver ou de peindre une inscription sur la surface du bloc, on y ménageait un trou dans lequel on coulait un cachet de plomb. Ces plombs <sup>1</sup> représentaient généralement un aigle, une Victoire, une tête d'empereur accompagnée de ses noms : ils indiquaient que le morceau provenait de carrières appartenant à l'empereur ; quelques-uns portaient des lettres donnant des indications analogues à celles dont il a été question plus haut.

### § III. — La brique.

Les Romains ont connu deux sortes de briques, les briques crues (*lateres*) et les briques cuites (*testae*) <sup>2</sup>.

1. Dubois, *Etude sur les carrières romaines*, p. 150, n° 571 et suiv.

2. Blümner, *Technologie*, II, p. 21; Marquardt, *Vie privée*, II, p. 318; Durm, *Baukunst der Römer*, p. 183 et suiv.

La brique crue est la plus ancienne, la seule qui ait été employée couramment jusqu'à la fin de l'époque républicaine ; c'est celle dont parle surtout Vitruve dans son traité <sup>1</sup>. Elle avait l'avantage de se fabriquer aisément, étant seulement séchée au soleil, mais l'inconvénient de se déliter à l'humidité, notamment lors des inondations du Tibre <sup>2</sup>.

La brique cuite ne fit guère son apparition qu'à l'époque de Sylla ; elle entra lentement dans l'usage ; à l'époque impériale on n'en fabriquait plus d'autre.

Vitruve <sup>3</sup> et Pline <sup>4</sup> nous disent qu'il existait des briques de trois dimensions : un genre qui s'appelait lydien, celui dont se servaient surtout les Romains, long d'un pied et demi ( $0^m 442$ ), large d'un pied ( $0^m 295$ ) ; et deux autres, types usités en Grèce, le *pentadoron* (5 palmes  $\times$  5 palmes =  $0^m 365 \times 0^m 365$ ) et le *tetradoron* (4 palmes  $\times$  4 palmes =  $0^m 292 \times 0^m 292$ ). Ailleurs Vitruve mentionne les briques *bipedales* <sup>5</sup>, les *bessales* et les *semilateria* <sup>6</sup>.

L'examen des briques de Rome et de l'Italie a amené M. Dressel à établir que l'on trouve dans les restes des édifices des briques *bipedales* de  $0^m 60 \times 0^m 60$  environ, *sesquipedales* de  $0^m 45 \times 0^m 45$  environ, si la brique est carrée et non rectangulaire ; des *bessales* de  $0^m 22 \times 0^m 22$ , employées surtout pour les piliers d'hypocaustes : des *pedales* de  $0^m 40 \times 0^m 405$  (*pentadoron*) et de  $0^m 29 \times 0^m 29$  (*tetradoron*). Mais ces dimensions sont loin d'être constantes : on rencontre des briques qui mesurent  $0^m 60 \times 0^m 52$  ;  $0^m 595 \times 0^m 465$  ;  $0^m 585 \times 0^m 405$  ;  $0^m 55 \times 56$ , etc. <sup>7</sup>.

Les *semilateria* de Vitruve sont sans doute représentés par les petites briques triangulaires, fréquentes dans les murs de l'époque impériale à Rome.

En outre on fabriquait des briques circulaires pour la construction des piliers.

Si les dimensions données par Vitruve ne sont pas toujours observées exactement dans la capitale et en Italie, à plus forte raison en

1. *De archit.*, II, 3.

2. Dion Cassius, XXXIX, 61 ; Tac., *Ann.*, I, 76 ; *Hist.*, I, 86.

3. II, 3.

4. *Hist. Nat.*, XXXV, 170.

5. V, 10 ; VII, 1 et 4 ; Pallad. I, 19 et 40 ; VI, 12.

6. II, 3 ; V, 10.

7. Dressel, *C. I. L.*, XV, p. 4.

était-il ainsi dans les provinces; on a observé, suivant les localités, des dimensions très différentes <sup>1</sup>.

Des briques se rapprochent tout naturellement les tuiles: on en faisait surtout de deux espèces, plates et circulaires. Les tuiles plates (*tegulae*) étaient munies, sur leurs deux côtés longs, d'un rebord saillant, et disposées de telle sorte que l'extrémité inférieure de l'une pût s'engager dans l'extrémité supérieure de l'autre. On les plaçait

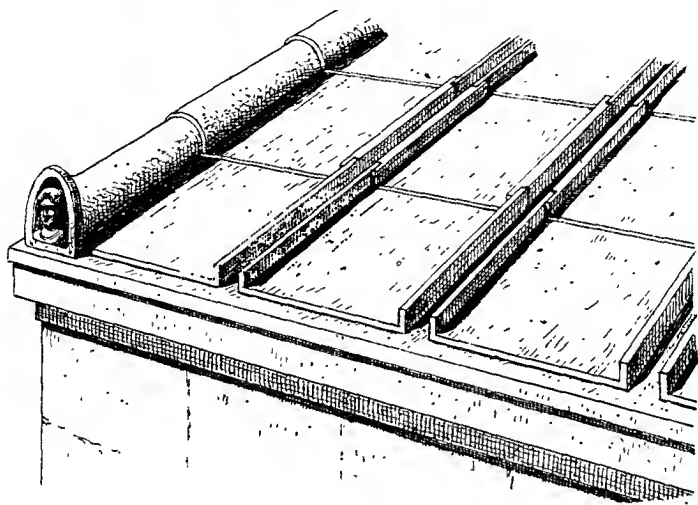


Fig. 2. — Assemblage de tuiles sur un toit

sur le toit, rebord contre rebord, et pour éviter l'infiltration de l'eau entre elles, on recouvrait les joints par d'autres tuiles (*imbrices*), de forme demi-cylindrique. Dans la dernière de celles-ci, au bord du toit, on introduisait souvent une antéfixe, c'est-à-dire une autre tuile également demi-cylindrique, mais terminée à son extrémité par un motif ornemental: tête d'homme ou de femme, masque d'animal, fleuron, etc. (fig. 2).

La mesure de ces tuiles de faitage est tout à fait variable. M. Durm <sup>2</sup> donne comme dimensions moyennes pour les tuiles de Rome 0, 49 × 0, 66 et, pour les autres, 0 m 36 × 0 m 46.

1. Caumont, *Antiq. mon.*, II. p. 161; Marquardt, *Vie privée*, II. p. 286; Durm, *Baukunst der Römer*, p. 185. Les mensurations faites sur place dans les ruines d'Algérie par M. Ballu et par moi nous ont prouvé qu'il n'existait, à cet égard, aucune règle fixe en Afrique.

2. Cf. Durm. *op. cit.*, p. 325.

Un grand nombre des briques et des tuiles romaines portent des estampilles ; celles de Rome et des environs ont été étudiées avec le plus grand soin <sup>1</sup>. Comme leur forme et leur nature varient avec les époques, la connaissance de ces particularités permet de se rendre compte de la date du monument où les briques étaient employées. Les archéologues sont d'accord sur ce point. « On aurait tort toutefois, a écrit Descemet <sup>2</sup>, de vouloir rigoureusement déterminer l'âge d'un monument en prenant pour base unique les briques datées qu'on en exhume ; car, bien entendu, des réparations ou additions subséquentes, exécutées avec des matériaux analogues, peuvent en avoir altéré les éléments primitifs. Mais lorsque dans le gros œuvre ou dans les fondations d'une ruine antique on trouve beaucoup de briques d'une même époque, il faut admettre que, si l'édifice n'est pas contemporain, il n'est pas du moins antérieur, et cela fournit déjà un appoint chronologique. » M. Dressel est plus précis encore : « On peut regarder, dit-il <sup>3</sup>, comme donnée chronologique l'âge des briques *bipedales* employées dans les arcs ou disposées horizontalement dans les murs, et aussi celles qui font partie des pavements et des seuils de portes ; mais, surtout depuis la fin du II<sup>e</sup> siècle, on ne peut ajouter foi aux données fournies par les briques triangulaires. » M. Dressel ajoute, comme exemple, que, dans les thermes de Caracalla, les *bipedales* sont datées du début du III<sup>e</sup> siècle, tandis que les triangulaires remontent à une époque beaucoup plus ancienne.

Il ne sera donc pas inutile d'entrer au sujet de ces estampilles dans quelques détails techniques.

On y lit les indications suivantes <sup>4</sup> :

1<sup>o</sup> Noms du propriétaire du terrain d'où a été extraite la terre à potier, de la manufacture : *Asini Pollionis, ex praedis L. Memmi Rufi*.

2<sup>o</sup> Noms du chef d'atelier : *L. Bruttidius Augustalis fecit ; opus doliare L. Bruttidi Augustalis ; ex officina Luri Martialis*.

3<sup>o</sup> Les deux renseignements réunis : *Ex figlinis Domitiae Lucillae, opus doliare Terti Domitiae Lucillae (servi) — Ex praedis Flavi Apri, opus doliare) a Larcio* (fig. 3, a).

1. Dressel, *C. I. L.* XV. Voir surtout p. 1 à 11 où toute la doctrine est exposée.

2. *Inscriptions dolières latines*, Paris, 1880, 8°, p. v.

3. *C. I. L.* XV, p. 9.

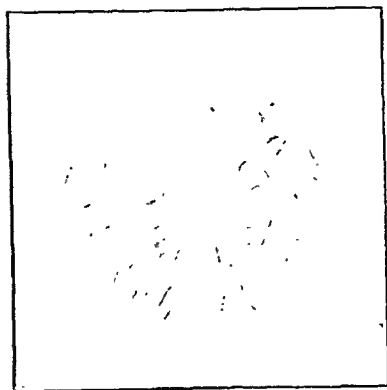
4. Dressel, *loc. cit.*, p. 5.

4° Mêmes données avec le nom de la manufacture : *Ex figlinis Caepionianis Plautiae Isauricae, fornace Peculiaris servi.*

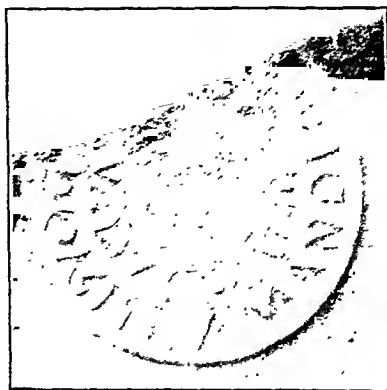
5° Le nom du marchand : *Ex predio Hortesi Paulini, negotiatione Metili Procli.*

6° Le nom du port où les briques étaient déposées en attendant leur transport : *Opus doliare ex praedis M. Aureli Antonini Aug. nostri portu Licini.*

7° Le monument pour lequel ces briques étaient fabriquées : *Castris praetoris Aug. nostri portus Trajani.*



a



b

Fig. 3. — Briques estampillées.

8° L'année de la fabrication, indiquée par les noms des consuls.

9° Parfois des acclamations : *Domitii Amandi. Valeat qui fecit!* (fig. 3, b).

Le contenu de ces différentes estampilles fournit déjà un premier élément chronologique. Les inscriptions d'époque ancienne sont courtes ; elles s'allongent ensuite peu à peu. Ainsi, au 1<sup>er</sup> siècle, on ne trouve sur les briques que les noms des esclaves ouvriers et de leurs maîtres, jamais la mention des *praedia*, rarement celle des *figlinae* ; peu après le début du 2<sup>e</sup> siècle, ces derniers renseignements apparaissent, ainsi que la mention des consuls de l'année <sup>1</sup>. On n'ajoute les noms du marchand qu'à la fin du 1<sup>er</sup> siècle et au 3<sup>e</sup>.

1. On connaît des briques qui portent des dates consulaires dès 678 de Rome ; mais elles viennent de Parme, de Veleia, de Plaisance (C. I. L., I, 777 et suiv.). A Rome même, la première mention consulaire sur une estampille de brique ou de tuile est de l'année 110, la dernière, de l'année 164.

Mais ce qu'il faut surtout considérer, c'est la forme de l'estampille et sa paléographie. Nous avons réuni dans le tableau ci-dessous (fig. 4) les différents types que l'on rencontre. Aux 1<sup>er</sup> et 1<sup>re</sup> siècles, on trouve quatre genres d'estampilles : rectangulaire ou carrée, circulaire, semi-circulaire, lunée. Les marques quadrangulaires sont généralement de très bonne époque. Les plus anciennes contiennent une ligne en grands caractères (fin de la période républicaine et début de l'Empire) ; deux lignes indiquent le milieu ou la fin du 1<sup>er</sup> siècle ; trois, l'âge de Trajan et d'Hadrien. Postérieurement, cette forme n'est plus guère usitée. Parmi les marques circulaires, celles qui remontent le plus haut sont les demi-cercles et ce qui s'en rapproche (2 à 7). Elles ont commencé au temps de Claude et durent jusqu'à la fin du 1<sup>er</sup> siècle. Pour les cercles entiers, la pluralité des lignes d'écriture indique le 1<sup>re</sup> siècle ou le début du 1<sup>re</sup>.

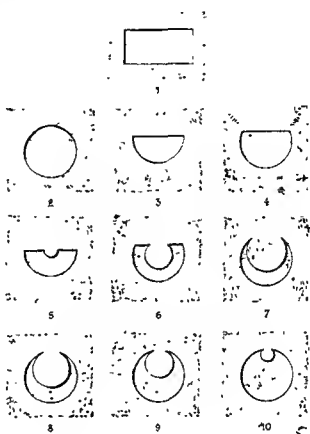


Fig. 4. — Estampilles de briques.  
Formes usuelles.

Les estampilles des formes 8 à 10 commencent à paraître dans la seconde partie du 1<sup>er</sup> siècle. Plus le cercle supérieur est grand, plus la brique est ancienne. M. Dressel indique pour le n° 8, la période 60 à 100, pour le n° 9, la période 100 à 180 et pour le n° 10, la période 175 à 217.

Dans toutes ces estampilles, les lettres sont généralement saillantes et disposées en lignes soit circulaires, soit droites. Quand on rencontre des lettres en creux, on constate qu'elles occupent toujours des lignes droites, sans encadrements.

À la bonne époque, les caractères se présentent de gauche à droite ; ensuite, il n'y a plus de règle fixe.

Sous la République, les lettres sont grandes et lourdes ; les traits sont égaux et ne se terminent point en haut et en bas par des cornes. Depuis la seconde moitié du 1<sup>er</sup> siècle, les caractères deviennent plus petits, plus élégants et les hastes droites se garnissent de petites cornes ; plus tard, l'écriture perd de sa régularité.

Les points qui séparent les mots affectent, à la bonne époque, la forme triangulaire. Il arrive souvent qu'au centre d'estampilles de

cette période, on trouve figurés des sujets, dieux ou déesses, animaux, oiseaux, poissons, etc. Il ne faut pas y voir des marques de fabrique, le nom d'une même officine étant souvent accompagné de représentations diverses, et des représentations semblables existant à côté du nom d'officines différentes : ce ne sont que des ornements. Parfois, cependant, ils indiquent les propriétaires : les briques de M. Rutilius Lupus présentent l'image d'un loup ; celles de Flavius Aper, un sanglier ; une couronne caractérise C. Julius Stephanus, etc. Très rares sont les briques qui portent des cachets de cette sorte sans inscriptions.

L'usage de marquer ainsi les briques et les tuiles cesse peu après le début du III<sup>e</sup> siècle ; il reparait après Dioclétien ; mais les estampilles de cette seconde période présentent des différences très notables.

Les marques affectent trois formes : rectangulaire, ronde et octogonale. Dans les marques rectangulaires, les lettres sont saillantes et les lignes droites ; dans les autres marques, les lettres sont creuses aussi bien que saillantes, les lignes, droites ou disposées circulairement. Les indications : *opus doliare, ex praediis* ne figurent plus dans les légendes, le mot *figlinae* est remplacé par *officina* (OFF ou OF) ; on voit apparaître des sigles : R·S·P *ratio sacri patrimonii*, S·P·C *statio patrimonii Caesaris* ; S·R *statio romana* ou *summa res*, etc. ; enfin les acclamations sont souvent chrétiennes : *In nomine Dei* : Θεός βοηθός.

En dehors de Rome <sup>1</sup>, les estampilles ne sont pas fréquentes ; quand on ne faisait pas venir pour les constructions les briques que fournissaient les fabriques italiennes, on en confectionnait sur place, le plus souvent sans y rien imprimer.

Parmi les briques provinciales estampillées, la plupart portent des noms de légions, d'ailes, de cohortes ou d'autres troupes auxiliaires. C'était, en effet, un usage constant que les différents corps militaires fabricassent les tuiles et les briques destinées à la construction de leurs casernements. Ils les timbraient, ou du moins ils timbraient un certain nombre d'entre elles, d'une estampille à leur nom <sup>2</sup>. Les cachets qui servaient à cette opération faisaient partie du matériel des légions ou des corps auxiliaires ; ces corps les transportaient avec eux quand ils changeaient de garnison ou

1. Cf. par exemple C. I. L., VIII, p. 2173 pour l'Afrique) ; XII, p. 683 (pour la Gaule).

2. Cf. Ritterling, *Westd. Zeitschrift*, XVII, 1898, p. 2.

étaient envoyés en détachements : ce sont donc là des documents de grande importance pour l'étude de l'occupation militaire des différentes provinces de l'Empire. Quelques-unes de ces estampilles mentionnent même, non pas des régiments spéciaux, mais des corps d'armée (*exercitus provinciae*)<sup>1</sup> ou des détachements réunis temporairement pour des expéditions (*rexillationes*)<sup>2</sup>.

La forme de ces empreintes est variable ; la majorité sont rectangulaires, le cartouche se terminant assez souvent en queues d'aronde ; d'autres sont circulaires ; d'autres, beaucoup moins nombreuses, offrent l'apparence d'une demi-lune<sup>3</sup>, d'un S<sup>4</sup>, d'un pied<sup>5</sup>. Parfois, à côté du nom de la légion dans les marques rectangulaires, au centre dans les marques circulaires, se voit l'aigle légionnaire ou l'un de ces animaux qui servaient d'emblème pour les *signa*<sup>6</sup>.

On comprend que, l'Italie étant dépourvue de garnisons permanentes, on n'y ait presque pas rencontré de briques et de tuiles militaires. On en a recueilli seulement près de Nemi<sup>7</sup>, où la légion II<sup>e</sup> Parthique campait depuis Septime Sévère, et à Ostie, qu'occupait une cohorte urbaine<sup>8</sup>.

1. *C. I. L.*, III, 3749, 10659, 13393.

2. Mowat, *Bull. épigr.*, IV, p. 65 et suiv. ; Ritterling, *Westd. Zeitschrift*, XII, 1893, p. 116 et suiv. ; *C. I. L.*, III, 4667 ; 11365 ; 11374 ; 8074, 30.

3. Obergerman. *Limes. Kastell Echzell*, pl. III, 33 ; R. Forrer, *Anzeiger für Elsässische Altertumskunde*, 1913, p. 362, 2.

4. Obergerman. *Limes. Kastell Vielbrunn*, pl. I, 18 ; *Kastell Ober Florstadt*, pl. III, 15 et 16 ; *Kastell Marienfels*, pl. III, 31 ; L. Jacobi, *Das Römer Kastei Saalburg*, Homburg, 1897, in-8°, pl. LXXV, 9.

5. Forrer, *loc. cit.*, p. 363, 19, 20, 21, 22.

6. Aigle : Obergerman. *Limes. Kastell Butzbach*, pl. III, 31. — Capricorne : *ibid.*, 30 ; *Kastell Kapersburg*, pl. VI et p. 53 ; *Kastell Zeigmantel*, p. 178, etc. ; *Der Röm. Limes im Oesterreich*, Vienne, 1900, 4°, II, pl. XIV, 10. — Dauphin : Jacobi, *op. cit.*, pl. LXXV, 13.

7. *C. I. L.*, XV, 8.

8. *Notizie degli Scavi*, 1910, p. 514 ; *Ann. épigr.*, 1911, 175.

## CHAPITRE II

### UTILISATION DES DIFFÉRENTS MATÉRIAUX POUR LA CONSTRUCTION ET LA DÉCORATION DES ÉDIFICES<sup>1</sup>

SOMMAIRE. — I. Les différents modes de construction. — II. Les revêtements.  
— III. Les ordres d'architecture

#### § I<sup>er</sup>. — *Les différents modes de construction.*

Tous ceux qui ont écrit sur l'architecture romaine s'accordent à reconnaître que, dans ce domaine comme ailleurs, les Romains se montrèrent gens extrêmement pratiques; qu'ils ont toujours eu comme objectif principal d'obtenir les résultats les meilleurs et les plus durables au moyen des procédés les moins dispendieux. La décoration n'a jamais joué, pour ainsi dire, qu'un rôle secondaire; non qu'elle fût absente des œuvres de l'architecture — certaines d'entre elles en furent même surchargées et alourdies; mais cette ornementation ne visa pas à la perfection idéale qui caractérise les œuvres grecques. De là, au cours des siècles, des transformations importantes dans l'emploi et l'utilisation des matériaux divers.

Tout d'abord les Romains ne connurent qu'un mode de construction, la construction en pierre de taille (**opus quadratum**). Les murs préhistoriques de Rome sont ainsi bâtis, soit en tuf, soit en pépérin, qui apparaît déjà dans la muraille de Servius. Les pierres à cette époque, et même pendant la période républicaine, mesuraient généralement deux pieds romains en hauteur et en profondeur, sur une longueur variable : dans le mur du *tabularium* celle-ci est de quatre pieds. Selon la mode étrusque, une assise de pierres posée dans le sens de la longueur alternait avec une assise de blocs perpendiculaires

1. Cf. sur cette question : Vitruv., II, 8; Nibby, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*. Partie I (*Antica*), Rome, 1838-41, 4 vol. 8°, I, p. 234 et suiv.; Blümner, *Technologie*, III, p. 145 et suiv.; Middleton, *Remains of Rome*, I, p. 36 et suiv.; Choisy, *Art de bâtir* (en entier) et *Hist. de l'arch.*, I, p. 512 et suiv.; R. Cagnat, dans Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot, *Murus* (III, p. 2057 et suiv.); Durm, *Baukunst der Römer* (2<sup>e</sup> éd.), p. 200 et suiv.; Fr. Benoit, *L'architecture*, p. 476 et suiv.

à la direction du mur. C'est seulement vers le début de notre ère que l'on renouça à cette disposition pour arriver à un arrangement identique sur toutes les rangées d'assises. La maçonnerie était dite **isodomon**, lorsque la grandeur des moëllons employés était la même dans toutes les parties de l'ouvrage, **pseudisodomon**, lorsqu'il y avait des irrégularités dans la hauteur des pierres.

Les matériaux étaient, en règle générale, empilés à sec, sans liaison. Le mortier, pourtant, fut employé de bonne heure, puisqu'on en constate la présence dans le *Tullianum*, mais, dit Middleton <sup>1</sup>, son emploi n'était pas alors, comme celui du mortier moderne, destiné à fixer ensemble les blocs : « c'était une simple feuille, de l'épaisseur d'un carton, apparemment de chaux pure, introduite pour donner aux joints et aux lits des surfaces parfaitement planes. » La cohésion des pierres superposées étaient assurées soit par le poids seul des matériaux, soit par des tenons et des agrafes scellés à leur surface et qui les tenaient reliées entre elles <sup>2</sup>.

Ce genre de construction atteignit sa perfection à la fin de la République et au début de l'Empire. Il suffit de rappeler, parmi les monuments qui existent encore, le temple de Saturne, le forum d'Auguste, le portique d'Octavie, le théâtre de Marcellus, à Rome <sup>3</sup> ; à Tivoli, le temple de Vesta ; celui d'Hercule, à Cori ; de la Fortune, à Préneste ; l'amphithéâtre et la Maison Carrée, à Nîmes, etc.

À côté de l'*opus quadratum*, les Romains commencèrent à utiliser dans leurs constructions, dès le <sup>iv</sup> siècle av. J.-C., ce qu'on appelle l'*opus caementicium*. Ils y furent amenés par la nature même du sol qui avoisinait la ville. Tout autour, dans la campagne, existaient d'immenses lits de pouzzolane, substance qui, mêlée au sable, a la propriété de former un ciment hydraulique de qualité parfaite ; il est donc tout naturel qu'en gens avisés, les architectes romains aient trouvé des moyens pratiques d'utiliser ces richesses naturelles. Ils inaugurèrent « l'emploi en grand de matériaux irréguliers réduits en fragments et reliés les uns aux autres par du mortier. Jamais, avant l'époque romaine, on n'avait songé à fonder sur de pareils éléments un système de construction monumentale. Profitant de la facilité avec laquelle la maçonnerie en cailloux et mor-

1. *Remains of Rome*. I, p. 37.

2. Saglio, *Dict. des Ant.*, III, p. 2057, fig. 5197.

3. On trouvera une énumération des différents monuments, surtout de Rome, par ordre chronologique dans Lanciani, *Ruins and Excavations*. p. 594 ; et dans Benoit, *L'architecture*. I, p. 428.

tier s'accommode aux matériaux les plus divers, ils en firent un mode de bâtisse, pour ainsi dire, universel et l'utilisèrent avec un succès presque égal sur tous les points de l'Europe<sup>1</sup>. »

Naturellement la nature des éléments que l'on mélangeait au mortier pour constituer le blocage dépendait du pays et de la composition géologique du sol. A Rome, jusqu'à l'époque de César, on utilisait des fragments de tuf ou plus rarement de pépérin ; sous l'Empire on employait du travertin, des briques concassées, parfois même du marbre, comme dans certains murs restaurés du palais des Flaviens. Dans la ville de Chemtou, en Afrique Proconsulaire, voisine de la carrière des marbres numidiques, les murs des maisons les plus communes sont bâtis avec des déchets de l'exploitation.

Cette maçonnerie se faisait sans revêtement ou avec revêtement. Le premier procédé était moins fréquemment employé : en ce cas, on moulait un mélange de blocage et de mortier dans des coffrages de bois. On cite comme exemple caractéristique de cette méthode le soubassement du temple de Castor et de Pollux, sur le Forum, où se voit encore l'empreinte des traverses qui réunissaient les encaissements<sup>2</sup>.

D'habitude, on élevait deux parements de maçonnerie qui limitaient le massif à construire. Entre ces deux parements « on étendait une couche très épaisse . 10 à 15 centimètres de mortier. Par dessus, on répandait à la pelle des pierres. Quand la nouvelle couche avait atteint la hauteur de l'ancienne, on battait le tout, de façon à faire entrer le mortier dans tous les interstices. Ces dépôts alternatifs se renouvelaient jusqu'à la construction complète du mur. Ainsi furent établis les massifs de presque tous les tombeaux de la campagne romaine.

Le même système était employé pour les soubassements des édifices<sup>3</sup>. »

On a donné à cette maçonnerie le nom d'**emplecton**.

Le revêtement du mur ainsi constitué pouvait être fait soit de petits moellons, soit de briques, soit même, dans certains cas, de grosses pierres de taille. Ces différents modes de construction, dont la connaissance précise n'est pas inutile pour dater les édifices, portaient les noms suivants :

1. Choisy, *Art de bâtir*, p. 12.

2. Benoit, *L'architecture*, I. p. 179.

3. Choisy, *op. cit.*, p. 25.

**Opus incertum.** — Les pierres sont des moëllons bruts, de forme polygonale, dont la surface extérieure est à peu près unie, les autres étant laissées avec leurs aspérités pour faciliter la cohésion avec le mortier (fig. 5). Ce genre de travail caractérise les constructions du 1<sup>er</sup> et du 2<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

**Opus reticulatum.** — Les matériaux, taillés en carrés ou en losanges, sont disposés de façon à présenter l'aspect d'un réseau, dont les mailles couvrent toute la surface du mur (fig. 6). Ce procédé commence à être employé au 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C., surtout à Rome et dans les régions voisines; il tombe en désuétude au 2<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. Il est à noter également

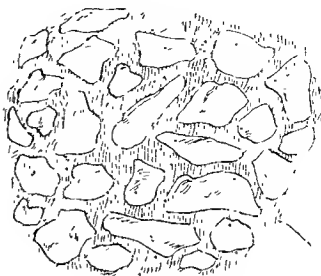


Fig. 5. — Type d'*opus incertum*

que, dès le premier siècle de notre ère, on prit l'habitude de renforcer les angles des murs de réticulé au moyen de pierres de taille ou d'assises de briques (fig. 7); on n'agissait plus autrement depuis le règne de Tibère. Signalons aussi, à ce propos, que plus le siècle avance, plus les parties réticulées dominent. La villa de l'empereur Hadrien, à Tivoli, constitue un des exemples les plus tardifs de l'emploi du réticulé<sup>1</sup>.

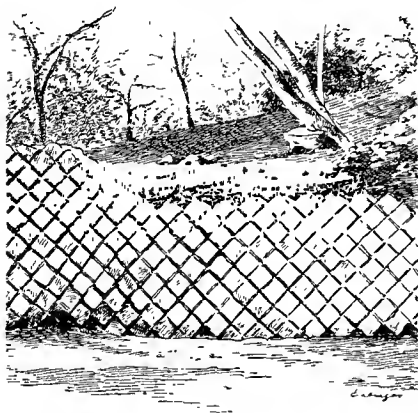


Fig. 6. — *Opus reticulatum* (Mur de la villa dite d'Horace, en Sabine).

La brique cuite devint extrêmement fréquent à l'époque impériale, surtout au 2<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. Afin de donner au mur plus de solidité, on utilisait principalement, pour les revêtements extérieurs.

**Opus testaceum ou latericium.** — L'usage de la

1. On trouvera des exemples de réticulé dans quelques-unes des reproductions photographiques données ci-dessous : temple circulaire de Tivoli (fig. 77) ; cellier d'Ostie (fig. 121) ; voie des tombeaux à Pompéi (fig. 170).

des briques triangulaires. Pour former liaison dans l'intérieur même de la maçonnerie, on la traversait à des niveaux différents par de très grandes briques, en assises isolées, qui rattachaient les deux parements. Ces assises revenaient à intervalles réguliers (fig. 8).

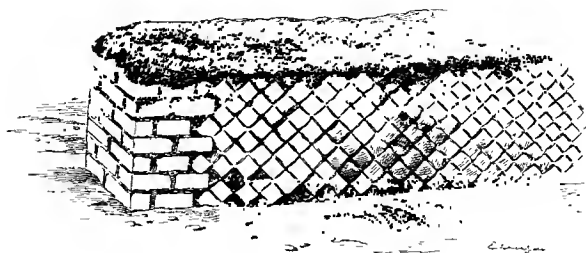


Fig. 7. — *Opus reticulatum* renforcé. Mur de la même villa.

La date des constructions en blocage avec revêtement de briques peut se déduire pour Rome même — car on ne peut pas avancer que

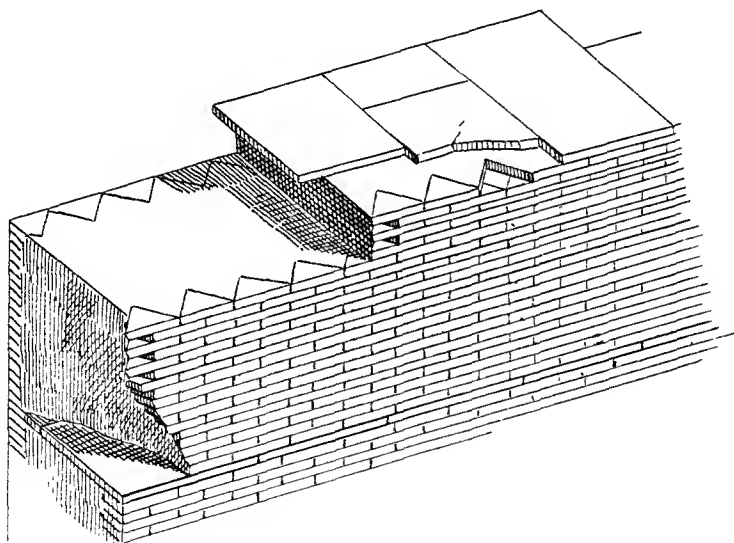


Fig. 8. — *Opus testaceum*. d'après Choisy, *Art de bâtir*. p. 25.

ce qui va être dit soit également vrai pour les provinces — soit de la nature du conglomerat, soit de celle du revêtement, soit de l'é-

paisseur du mortier qui séparait chaque rangée de briques de la rangée voisine.

On a noté<sup>1</sup> que, dans la première moitié du <sup>II</sup><sup>e</sup> siècle av. J.-C., la construction en *opus caementicium* se distinguait par la qualité inférieure du tuf employé dans le noyau du mur. A la première époque impériale, d'Auguste à Caligula, le revêtement est fait de briques cassées; le mortier est de couleur rouge. A la deuxième (de Claude à Domitien), on emploie des briques triangulaires; à ce moment le noyau est formé de fragments de tuiles et de briques concassées, au lieu de pierres. On revient, à la troisième époque (époque de Trajan, d'Hadrien, des Antonins), à l'usage suivi à la première, le mortier étant blanc et rouge, fin et dur comme de la pierre. Enfin, avec Septime Sévère, apparaissent, pour les revêtements, les briques *bipedales* (fig. 9).

Quant aux joints de mortier, leur proportion à l'épaisseur des briques serait les suivantes, selon les époques<sup>2</sup> :

Sous Auguste, les joints sont fort peu épais.

Sous Claude,	2 joints	= l'épaisseur d'une brique
— Domitien,		mêmes proportions
— Hadrien,	3	— = l'épaisseur de 2 briques.
— Septime Sévère,	4	— = — 3 briques.
— Maxence,	1	— = — 1 brique <sup>3</sup> .

**Opus mixtum.** — Les modernes ont donné ce nom à un genre de construction, usité surtout à la fin de l'Empire, qui consistait à couper un revêtement de briques par des bandes de petits blocs de pierre rectangulaires disposées à intervalles réguliers, ou réciproquement un revêtement en petit appareil par des lits de briques. L'exemple le plus connu pour Rome est fourni par les murs du cirque de Maxence sur la voie Appienne (fig. 10). On considère ce procédé comme indice d'une basse époque. Il n'est pas certain qu'il en ait été de même en dehors de la capitale.

C'est un genre d'*opus mixtum* que l'appareil, fréquemment employé en Afrique et d'assez bonne heure, dont la figure 11

1. E. Boise van Deman, *Congrès archéologique international de Rome, en 1912: Bollettino riassuntivo*, p. 95. et *Amer. Journal of Archaeol.*, 1912, p. 230 et suiv., cf. p. 387.

2. E. Boise van Deman, *Amer. Journal of Arch.*, 1912, p. 391; Stuart Jones, *Companion to Roman History*, p. 56.

3. Liste des monuments de Rome, construits en *opus caementicium*, dans E. Boise van Deman, *loc. cit.*, p. 390, 392, 406, 409, 413, 417, 421, 426, 431.

(mur du Capitole de Dougga, bâti sous Marc Aurèle; donne un spécimen : il consiste à fournir à un mur en blocage ou en très petite maçonnerie une ossature de pierres de taille alternativement verticales et horizontales, formant chaînage.

Pour la couverture de leurs édifices, les Romains adoptèrent les procédés que les architectes étrusques avaient inventés, mais en les perfectionnant. C'est ainsi qu'ils construisirent des plafonds en charpente soutenus par des poutres apparentes. A la vérité, on n'a

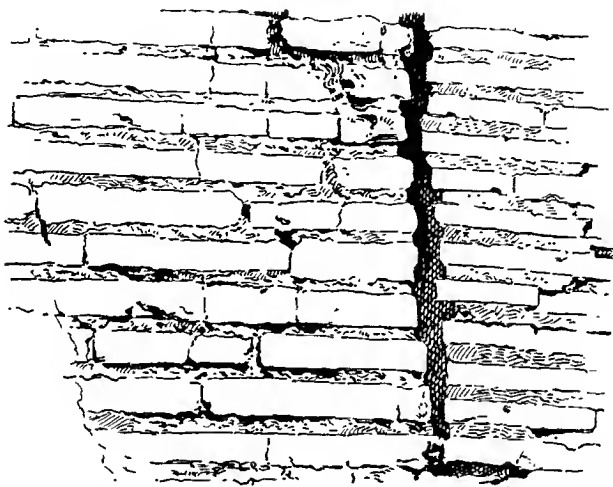


Fig. 9. — *Opus caementicium*. Mur du temps de Domitien (partie gauche, réparé à l'époque de Septime Sévère (partie droite)<sup>1</sup>.

conservé aucun plafond romain de cette sorte ; mais les représentations figurées en sont assez fréquentes et permettent de se rendre compte de la méthode employée.

Cependant aux couvertures rectilignes, ils préférèrent les couvertures voûtées. Là encore, ils ne firent qu'adopter une tradition étrusque ; mais, alors qu'en Étrurie la voûte n'avait guère été employée que pour les égouts, les citernes, les couloirs, les Romains leur firent la place la plus large dans leurs constructions. Ils arrivèrent de la sorte à couvrir de vastes espaces sans être obligés d'élever des colonnades de soutien dans l'intérieur des salles ; ils ne furent plus contraints de ne bâtir que des pièces rectangulaires, ce qui, avec la couverture plate, est presque une nécessité ; ils purent

1. D'après E. Boise van Deman, *Amer. Journ. of Archaeol.*, 1912, p. 240, fig. 6.

varier leurs formes et adapter les plans des édifices à toutes les irrégularités des terrains.

Les voûtes romaines étaient toujours en plein cintre ; c'est leur caractéristique ; leur section donnait un demi-cercle complet.

On distingue trois sortes de voûtes :

a) La voûte en berceau (*camera*), qui repose sur deux murs

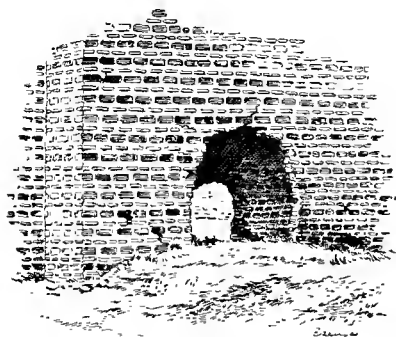


Fig. 10. — *Opus mixtum* (cirque de Maxence).



Fig. 11. — *Opus mixtum* Capitole de Douga

parallèles et qui est apte à former la couverture d'une galerie, d'une salle allongée, d'un couloir.

b) La voûte d'arête, produite par la rencontre de deux voûtes en berceau, se coupant à angle droit et se pénétrant l'une l'autre ; elle était propre à couvrir les salles carrées.

c) La voûte hémisphérique (*tholus*), autrement dit coupole, dont l'intérêt était de couvrir les salles circulaires ; la moitié d'une voûte hémisphérique, ou voûte en cul-de-four, était employée pour les pièces demi-circulaires et les niches demi-cylindriques.

Les voûtes de toute nature pouvaient être faites, à la mode étrusque, de pierres appareillées ; et elles le furent, en effet, presque exclusivement jusqu'à la fin de l'époque républicaine. Plus tard, on continua à employer ce système dans les pays où l'on trouvait à sa portée les matériaux appropriés, par exemple dans la Gaule méridionale et en Syrie. Mais on ne pouvait pas se procurer partout les gros blocs de pierre nécessaires à un tel travail et, de plus, leur emploi était fort dispendieux. Ce fut donc en petit appareil, en blocage, en briques, en bouteilles de poterie noyées dans la maçonnerie que, dans toutes les parties de l'empire, les Romains construisirent les voûtes de leurs édifices. La plus que

partout ailleurs, le mortier, si malléable et en même temps si solide, fut d'un secours inestimable pour les constructeurs.

Ce goût architectural pour les voûtes a amené encore les Romains à remplacer les ouvertures rectilignes par des baies arquées qui sont, elles aussi, une des caractéristiques de leurs constructions. Au linteau monolithe droit, ils substituèrent dans la plupart des édifices les arceaux en demi-cercle, faits soit de blocs de pierre taillés avec le plus grand soin, s'arrondissant autour d'une clef de voûte et rattachés les uns aux autres par des crampons <sup>1</sup>, soit de briques dirigées normalement à la surface courbe de l'intrados <sup>2</sup>, soit encore de béton consolidé par des armatures de briques.

L'étude des procédés de construction de ces voûtes et de ces arcs est du domaine de l'architecture plus que celui de l'archéologie. Nous n'insisterons donc pas sur les détails <sup>3</sup>.

On notera, d'ailleurs, que l'emploi des différents matériaux et la recherche de certaines formes a quelque peu varié avec les diverses régions du monde romain. On raisonne d'habitude sur les faits constatés à Rome et en Italie, parce que les monuments conservés y sont plus nombreux et que l'étude en a été poussée plus avant ; mais, à mesure que les fouilles et les explorations se multiplient dans l'étendue des provinces romaines, on reconnaît qu'il a existé plus d'une école architecturale. Aussi bien pour la technique monumentale que pour la langue et les usages, il y toujours eu un Orient et un Occident romains, dont la mer Adriatique formait la limite. « La région *occidentale*, a fort bien écrit M. Benoît <sup>4</sup>, la seule proprement romaine, fut le domaine de la construction en briques ou par concrétion de blocage et de mortier .. On y reconnaît une *école métropolitaine*, à laquelle ressortissent plus spécialement Rome, la Campagne romaine et, dans une moindre mesure, l'Italie centrale et septentrionale ; une *école de l'Italie méridionale et de la Sicile*, fortement imprégnée d'hellénisme ; une *école africaine*, active de la Tunisie au Maroc, qui associait à des éléments gréco-

1. Exemples : les arcs du pont d'Aleantara fig. 22 et du « Pont du Gard » (fig. 46).

2. Exemples dans les vues suivantes : *Porta Asinaria*, à Rome fig. 32 ; cellier d'Ostie fig. 121 ; sous-sol des thermes de Timgad fig. 116 ; sous-sol de l'amphithéâtre de Pouzzoles fig. 106.

3. On se reportera pour la question aux ouvrages spéciaux, notamment : Choisy, *Art de bâtir*, p. 34 et suiv. ; 125 et suiv. ; *Hist. de l'arch.*, I, p. 523 et suiv. ; Durm, *Baukunst der Römer*, p. 249 et suiv. ; Benoît, *L'architecture*, I, p. 485 et suiv. Voir aussi dans le *Dict. des Ant.* de Saglio les articles *Fornix*, *Structura* et *Tholus*.

4. *L'architecture*, I, p. 446.

romains quelques-uns d'origine punique ; enfin une école gallo-romaine, qui se signala par une exécution exemplaire et par de séduisantes qualités d'élégance et de grâce.

La section orientale ne tient à l'occidentale que par un petit nombre de liens très lâches ; elle s'en distingua par la pratique constante d'une bâtisse en pierre appareillée, parfois liée au mortier, et par une réalisation du décor au moyen d'une sculpture de la matière constructive.

La Grèce et l'Asie Mineure restèrent dans l'ornière hellénique, à peine affectées par la conception romaine des programmes civils et par le système romain de la construction voûtée.

Les pays syriens <sup>1</sup> constituèrent une région artistique à part, où se greffèrent sur le fond indigène des apports hellénistiques et orientaux. Elle se divisait, d'ailleurs, en plusieurs cantons : la Syrie centrale ou Hauran, caractérisée par une construction exclusivement lapidaire et singulièrement experte, qui faisait de basalte ou de calcaire — suivant qu'elle opérait dans le sud ou dans le nord de la contrée — jusqu'à des solives, des portes, des armoires et qui s'entendait à la couverture par coupole ; la Judée, au temps des princes iduméens et de l'administration romaine, où un style composite allia des formes phéniciennes et des motifs helléniques et arabes ; l'Arabie Pétrée, enfin, qui pratiqua une architecture pittoresque et fantaisiste, hybride comme la précédente <sup>2</sup>. »

Pour mettre en place les matériaux nécessaires aux diverses constructions, les Romains, contrairement à ce qui se passait en Égypte et en Assyrie, mais à l'exemple et à l'école des Grecs, employaient des machines élévatoires. Vitruve nous en a donné l'énumération et la description ; il cite, en particulier, les leviers (*ferreus vectis*) <sup>3</sup>, les brancards pour le transport des pierres (*phalangae*) <sup>4</sup>, les treuils et cabestans (*sucula*) <sup>5</sup>, les palans, moules, chèvres (*trochlea*) <sup>6</sup>, les poulies (*orbiculus*) <sup>7</sup>.

1. Sur le caractère de la construction en Syrie, voir les travaux de MM. de Vogué, *Syrie Centrale* ; O. Puchstein, *Jahrbuch des deutschen arch. Instituts*, XVII, 1902, p. 110 ; Crosby Buttler, *Exped. to Syria*, II, p. 18.

2. Cf. sur les différences locales dans l'architecture romaine : Choisy, *Hist. de l'arch.*, I, p. 607 et suiv.

3. X, 3.

4. *Ibid.*

5. X, 2.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

Ce n'est point ici le lieu d'entrer dans de semblables détails, qui intéressent plutôt l'architecture et la mécanique que l'archéologie; on trouvera les renseignements nécessaires dans le traité de Vitruve et dans les ouvrages qui l'ont commenté et interprété <sup>1</sup>.

Il suffira de dire que ces machines sont représentées avec plus ou moins de précision sur quelques bas-reliefs: l'un, trouvé à Capoue, qui montre des travaux exécutés dans le *proscenium* du théâtre <sup>2</sup>; un autre provenant de Terracine <sup>3</sup>; surtout un des bas-reliefs qui ornaient autrefois le tombeau des *Haterii*, sur la voie Labicana <sup>4</sup>; à quoi on peut ajouter une peinture de la maison de *Siricus*, à Pompéi <sup>5</sup>.

## § II. — *Les revêtements.*

En quelques matériaux qu'ils fussent construits, les murs des édifices publics et privés étaient recouverts intérieurement et extérieurement d'enduits destinés à dissimuler les imperfections de la construction (*opus tectorium*). Ce procédé s'imposait presque pour la construction en blocage et même en briques; il se comprend moins pour la construction en pierres de taille; mais les exemples, dans ce dernier cas même, sont nombreux.

Vitruve donne les préceptes qui devaient régler cette opération. D'après lui <sup>6</sup> il fallait constituer plusieurs lits de revêtement. Une première couche, qui n'était qu'un empâtement superficiel, était faite de mortier de tuileaux, grossièrement égalisée à la truelle (*trullissatio*); trois autres devaient être constituées de mortier de chaux et de sable; car « plus sera profond le crépissage en mortier de sable, plus le revêtement sera solide et durable »; enfin, lorsqu'on avait crépi au sable à trois couches, on devait massiver les enduits avec une composition formée de poussière de marbre; un premier

1. Choisy, *Vitruve*, Paris, 1909, 4 vol. 8°, I, p. 241, pl. 64 et suiv.; Blümner, *Technologie*, III, p. 411; Navarre, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, III, p. 1463, fig. 4744 à 4747.

2. Winckelmann, *Werke*, Dresde, 1808-20, 8 vol. 8°, I, pl. 1; Saglio, *loc. cit.*, fig. 4749; Sal. Reinach, *Reliefs grecs et romains*, III, p. 13, 3.

3. Saglio, *ibid.*, fig. 4751.

4. Brunn, *Annali*, 1849, p. 382; Benndorf et Schöne, *Antik. Bildwerke*, p. 211, n° 344; Blümner, *Technologie*, III, p. 418, fig. 11; Helbig, *Guide dans les musées de Rome* trad. Toutain, I, p. 504; Saglio, *loc. cit.*, fig. 4752; Sal. Reinach, *op. cit.*, III, p. 285.

5. *Giorn. dei Scavi*, 1862, pl. v.

6. Vitruv., VII, 3.

lit étant fait de poussière grenue, un second, de poussière à grains de moyenne grosseur, le troisième, de poussière très fine. On assurait entre elles l'adhérence des couches successives, soit en enfonçant de loin en loin des tessons faisant clou, soit en traçant sur le mortier encore frais des stries. L'ouvrier polissait soigneusement la surface extérieure du mortier (*politor*, *dealbator*) au moyen d'un instrument spécial qui est figuré sur un bas-relief bien connu de Pompéi <sup>1</sup>.

Cette surface stuccuée, lisse comme le marbre, en offrait l'apparence et donnait un air d'élégance aux bâtisses les moins soignées. Le procédé offrait encore, pour la décoration, un autre avantage : il permettait d'exécuter économiquement tous les genres d'ornementation, moulures, corniches, pilastres, chapiteaux : là où l'emploi de la pierre et surtout du marbre aurait entraîné des prix élevés de sculpture, le stuc permettait de donner à bon compte les mêmes impressions. A Rome, comme en Italie et dans les provinces, on a retrouvé des exemples remarquables de ce genre de travail.

C'est sur cet enduit poli qu'on appliquait aussi les peintures qui entraient dans la décoration des édifices à l'extérieur et surtout à l'intérieur. On sait, en effet, par les découvertes faites de tous côtés, que les Romains couvraient de peintures les murs des maisons et des édifices publics, soit de peintures ornementales, soit de sujets figurés. De ces peintures, de leurs diverses sortes, des styles qui les caractérisent, suivant les époques, nous parlerons plus spécialement dans le chapitre consacré aux Beaux-Arts. Naturellement, en dehors de Pompéi, on a trouvé assez rarement des peintures murales en place ; même quand les murs sont demeurés debout, l'humidité et le temps ont, la plupart du temps, fait tomber les crépis.

Beaucoup de ces peintures imitaient le marbre : par là les Romains se donnaient l'illusion de vivre au milieu des matières précieuses. Pour les gens riches, ce n'était point seulement une illusion. A la fin de la République <sup>2</sup>, par imitation de ce qui se faisait en Orient, on prit l'habitude de couvrir les murs des édifices publics et privés de plaques de marbre de 15 à 25 millimètres d'épaisseur (*crustae*).

1. *Annali*, 1881, p. 107 : Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 6751.

2. Plîne attribue l'introduction de cet usage, pour les palais, à Mamurra, contemporain de César, qui embellit ainsi sa maison du Caelius (*Hist. nat.* XXXVI, 48).

fixées à la maçonnerie par une couche de ciment et retenues par des agrafes ou des crampons. L'usage se développa sous l'Empire et se répandit dans toutes les provinces. Cette ornementation consistait en un assemblage de marbres de couleurs diverses. « Et ici apparaît un système de polychromie presque inconnu aux Grecs. Chez les Romains c'est à la veinure naturelle des marbres que l'on demande les effets de coloration ; les revêtements des grandes salles romaines sont des marqueteries par compartiments de marbres à nuances variées ; les tonalités deviennent plus profondes ; mais l'harmonie plus terne, cette richesse un peu sombre, laissent l'impression d'une grandeur calme, qui est bien romaine. »

Il n'est pas rare, surtout lorsqu'on fouille des édifices publics, de trouver dans les décombres de nombreux débris de marbres de toutes les couleurs, qui proviennent de semblables incrustations. Quelques morceaux sont même souvent adhérents à ce qui reste des murailles <sup>1</sup>.

L'emploi de la mosaïque pour le revêtement des murailles était beaucoup moins commun <sup>2</sup>.

Quant à la décoration des édifices par le métal (placages, seuils, portes, tuiles, chapiteaux même) elle était naturellement exceptionnelle et réservée aux constructions particulièrement somptueuses <sup>3</sup>. Nous la connaissons surtout par les témoignages des auteurs, l'or et même le bronze ayant toujours tenté l'avidité des pillards, qui, après avoir arraché les ornements métalliques, se hâtaient d'envoyer à la fonte le produit de leurs larcins.

### § III. — *Les ordres d'architecture.*

Pour l'ordonnance extérieure et intérieure de leurs constructions, les Romains, à l'exemple des Grecs, ont employé différents ordres.

1. Cf. par exemple, pour Pompéi, Mau, *Bullett.*, 1878, p. 241 et suiv.

2. Sur l'ornementation des voûtes par ces différents procédés voir : K. Ronczewski, *Gewölbeschmuck im röm. Altertum*, Berlin, 1903, 4<sup>e</sup>.

3. Exemple : les murs du théâtre de Pompée recouverts de lames d'or par Néron (Dion Cass., LXIII, 5 ; Suet., *Ner.*, 13 ; Plin. *Hist. nat.*, XXXIII, 54 ; la couverture de bronze de la basilique Ulpia (Pausan., V, 12, 4) ; les portes et les plafonds du temple de Jupiter Capitolin, lamés d'or (Zosime, V, 31 ; Plin., *Hist. nat.*, XXXIII, 57) ; les tuiles de bronze doré du temple de Vesta (Plin., *Hist. nat.*, XXXIV, 13) ; les tuiles et les frises de bronze doré du temple de Diane à Nemi (*Notizie degli Scavi*, 1895, p. 433 et suiv.). A Djerach et à Palmyre certains chapiteaux étaient constitués d'un noyau de pierre, recouvert de placages métalliques (Benoît, *L'architecture*, I, p. 510).

Chacun sait qu'on nomme « ordre » l'arrangement des diverses parties saillantes d'un édifice, disposées d'après des proportions fixes <sup>1</sup>.

Nous rappellerons qu'un ordre se divise en trois éléments et que ces éléments comprennent eux-mêmes des subdivisions. Les éléments sont le piédestal, la colonne et l'entablement. Le piédestal se compose d'une base, souvent avec dé et corniche ; la colonne, d'une base (*spira*), d'un fût (*scapus*) et d'un chapiteau (*capitulum*) ; enfin l'entablement, d'une architrave (*epistylum*), d'une frise (*zophorus*) et d'une corniche (*corona*). La proportion de ces éléments et des parties qui les constituent varie suivant les ordres employés.

Les ordres romains portent les mêmes noms que les ordres grecs correspondants, dont ils dérivent <sup>2</sup> ; mais il est entre eux et leurs modèles des différences de détail importantes. En outre, de leurs relations avec l'Étrurie les Romains reçurent un dérivé d'origine étrusque, le toscan, qui supplanta chez eux le dorique ; enfin ils inventèrent un ordre spécial, mélange de l'ionique et du corinthien, que l'on a dénommé « composite ». Il ne faudrait pas croire, néanmoins, que tous ces ordres aient été également en honneur. « En fait, Rome dédaigna le dorique, dont la sévérité ne répondait pas à son idéal de richesse, elle fit peu de cas de l'ionique, dont l'élégance s'accordait mal avec la pompe de ses ordonnances ; par contre, elle usa volontiers du toscan, aima le composite et raffola du corinthien <sup>3</sup> ».

Vitruve a traité successivement de chacun de ces ordres <sup>4</sup> ; mais les préceptes qu'il édicte et qui sont ceux d'une école particulière, ne sont pas exactement ceux que l'on trouve appliqués dans les monuments qui nous sont parvenus. En étudiant ceux-ci, les architectes et les archéologues sont arrivés à certaines données générales que nous résumerons ici :

1<sup>o</sup> **Ordre toscan ou dorique romain.** C'est le plus simple et le plus

1. Cf. Chipiez, art. *Columna* dans le *Dict.* de Saglio, I, p. 1346; Choisy, *Vitruve*, t. I, p. 61 et suiv. ; *Hist. de l'arch.*, I, p. 340 et suiv. ; Durm. *Baukunst der Römer*, p. 374 et suiv. ; Benoît, *L'architecture*, I, p. 500.

2. Nous rappellerons ici qu'un certain nombre d'archéologues ne veulent pas admettre, pour l'époque grecque, l'existence d'un ordre corinthien distinct de l'ionique, la seule différence entre les deux consistant dans le chapiteau, ce qui est déjà quelque chose. Vitruve avait déjà défini le corinthien : un ordre ionique dont le chapiteau à volutes est remplacé par une corbeille de feuillages. Pour l'époque romaine la question ne se pose même pas. Il y a un corinthien romain, nettement différent de l'ionique : l'ordre romain par excellence est le corinthien.

3. Benoît, *L'architecture*, I, p. 500.

4. III, 1 et suiv.

solide de tous ; et c'est pour cela que dans un monument à ordres superposés, comme le théâtre de Marcellus, le Colisée, l'amphithéâtre d'El-Djem en Tunisie, l'ordre employé au rez-de-chaussée est, de préférence, le dorique, l'ordre du premier étage étant l'ionique et celui de l'étage supérieur, le corinthien.

Tandis que dans le dorique grec la colonne reposait directement sur le sol, la colonne toscane romaine porte sur une base simple :

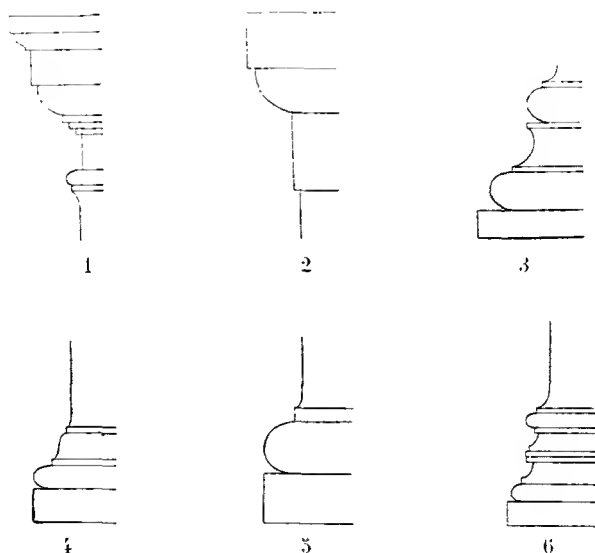


Fig. 12. — Profils de bases et de chapiteaux<sup>1</sup>.

socle, tore, quelquefois surmonté d'un filet ou d'un astragale (fig. 12, 4, 5). Le chapiteau consistait en un tailloir carré relié à la colonne par un coussin en quart de rond ; on y ajoutait souvent une mouluration plus compliquée : astragale, annelets (fig. 12, 1, 2). La colonne qui diminue légèrement de diamètre en allant de bas en haut était soit lisse, soit creusée d'une vingtaine de cannelures, parfois remplies par des baguettes ou rudentures au tiers inférieur.

Quant à l'entablement, il rappelait celui du dorique grec avec triglyphes et métopes ; on a noté comme différence essentielle que le triglyphe d'angle était, à l'époque romaine, disposé sur l'axe de la

1. D'après Benoit, *L'architecture*. I, p. 351 et 502.

colonne; par suite, l'extrémité de la frise se terminait par un fragment de métope.

2° **Ordre ionique.** L'ordre ionique comporte une base et un chapiteau caractéristiques. La base se compose d'une plinthe et de deux tores séparés par une scotie : c'est ce qu'on nomme la base *attique* (fig. 12, 3).

La colonne, qui va en diminuant légèrement de diamètre de bas

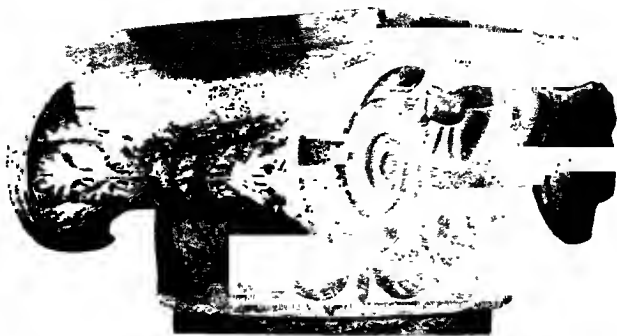


Fig. 13. — Chapiteau ionique du Forum de Trajan <sup>1</sup>.

en haut, suivant l'usage, peut être cannelée; ces cannelures sont au nombre de 24, séparées par des côtes; la partie inférieure est parfois rudentée.

Le chapiteau comporte un tailloir, puis un quart de rond d'où partent deux volutes en spirale, formant coussin. Au-dessous viennent successivement un autre quart de rond, qui porte généralement des oves, l'astragale et le filet (fig. 13).

3° **Ordre corinthien.** La base de la colonne corinthienne est parfois semblable à la base ionique; mais, le plus souvent, elle s'en distingue : elle affecte une ornementation plus chargée. Elle se compose alors de deux tores séparés par deux scoties, séparées elles-mêmes par deux astragales, le tout reposant sur une plinthe (fig. 12, 6). La colonne est très souvent cannelée et les cannelures séparées par des côtes, comme dans l'ordre ionique, avec ou sans rudentures.

On connaît la légende rapportée par Vitruve sur l'origine du chapiteau corinthien <sup>2</sup>. Il raconte que Callimaque de Corinthe en

1. Gusman, *Art décoratif*, pl. ix (Eggimann, éditeur).

2. Vitruv., IV, 1.

aurait conçu l'idée en observant une acanthe plantée sur une tombe. La façon dont les feuilles enveloppaient une corbeille pleine d'offrandes lui aurait suggéré la disposition caractéristique de ce chapiteau.

Celui-ci se compose d'un tailloir échancré sur ses quatre côtés et d'une corbeille divisée en trois parties égales à partir de la base par trois rangs de feuilles d'acanthe superposés; celles des deux rangées inférieures, au nombre de huit, sont disposées régulièrement autour de la surface cylindrique; les feuilles du second rang se placent dans l'intervalle de celles du premier; entre chacune de ces dernières naissent les tiges des feuilles du troisième rang, d'où sortent deux volutes, l'une très grande, qui vient s'arrondir à l'extrémité d'un des angles du tailloir, l'autre plus petite, en forme de vrille, qui se dirige vers le milieu du cintrage et s'y arrête.



Fig. 14. — Chapiteau corinthien du Temple de Mars Vengeur <sup>1</sup>.

Dans l'axe du chapiteau on disposait une fleur, nommée la *rose*; à l'époque républicaine, celle-ci meublait l'espace entre les deux spirales; plus tard elle occupe — et c'est sa place réglementaire — la tranche du tailloir fig. 14<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Restauration de D Espouy, *Fragments d'architecture* (Ch. Schmid, éditeur).

Ceci est le chapiteau corinthien régulier, que les Romains empruntèrent à la Grèce ; ils y apportèrent avec le temps des modifications, soit pour le simplifier, soit pour le rendre plus riche encore. Tantôt ils ont substitué à l'acanthé sauvage frisée, avec ses pointes aiguës, l'acanthé molle, à feuilles lisses, aux bords arrondis (fig. 15) ou la

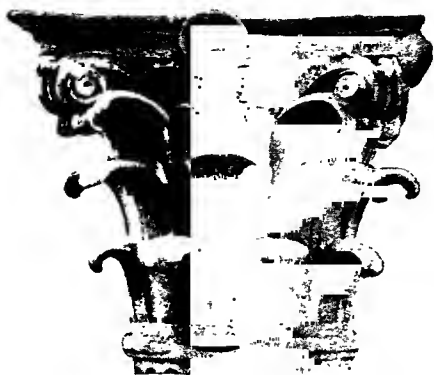


Fig. 15. — Chapiteau corinthien à feuilles lisses des Thermes d'Agrippa<sup>1</sup>.

feuille d'olivier ; tantôt ils ont remplacé les volutes d'angle et la rose du milieu par des figures humaines ou d'animaux : Victoires et trophées comme dans un chapiteau utilisé actuellement à la basilique de Saint-Laurent-hors-les-Murs<sup>2</sup> ; Hercule, comme aux thermes de Caracalla<sup>3</sup> fig. 16 ; Zeus, Harpocrate et Victoires, comme dans un chapiteau de Pise<sup>4</sup> ; Bacchus et Ménades<sup>5</sup> ; Pégase au temple de Mars Vengeur<sup>6</sup> ; béliers à celui de la Concorde<sup>7</sup>, etc. Le fait qu'on a trouvé des exemples à Pompéi de semblables chapiteaux permet de croire que l'invention de ces surcharges remonte à l'époque hellénistique.

L'entablement corinthien était généralement d'une grande richesse, orné de perles, d'oves, de rinceaux.

1. Gusman, *op. cit.*, pl. iv Eggimann, éditeur.
2. Stuart Jones, *Companion to Roman history*, p. 64.
3. Lanciani, *Ruins and excavations*, p. 540.
4. Reimach, *Reliefs*, III, p. 126, n. 3 et 4.
5. *Bullett. comun.*, 1878, pl. xv, 2, et p. 200.
6. Benoit, *L'architecture*, I, p. 507, fig. 343 d'après Nénot et Deglane.
7. *Ibid.*, p. 515, fig. 348 d'après Daumet et Carpeaux ; Gusman, *op. cit.*, pl. LII.

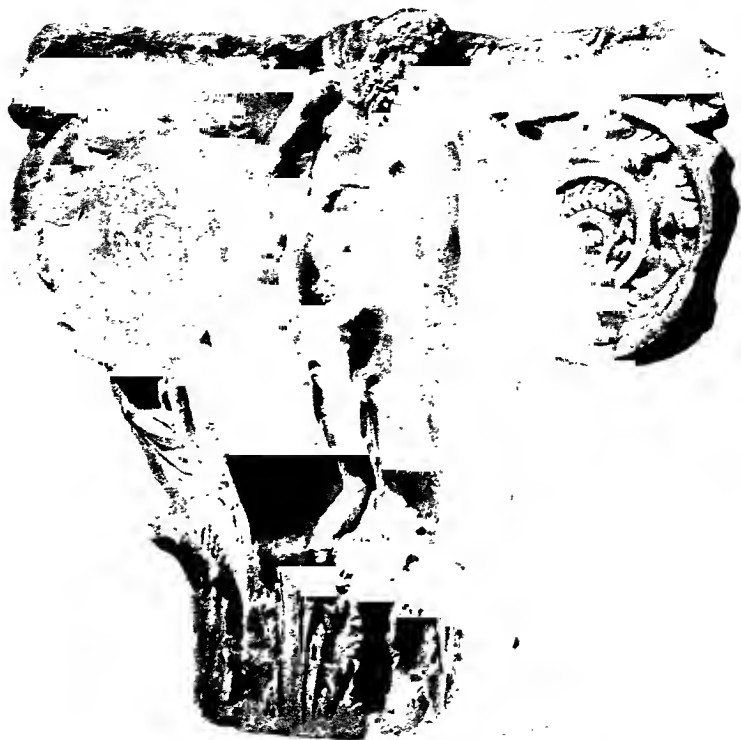


Fig. 16. — Chapiteau corinthien des Thermes de Caracalla<sup>1</sup>.



Fig. 17. — Chapiteau composite du Forum de Trajan<sup>2</sup>.

1. Gusman, *op. cit.*, pl. XLIII (Eggimann, éditeur).
2. Gusman, *op. cit.*, pl. XXII id.

4<sup>o</sup> **Ordre composite.** — L'ordre composite, si l'on peut se servir du mot « ordre » en pareil cas, est une variété de l'ordre corinthien : la base et le fût de la colonne sont les mêmes ; seul, le chapiteau diffère ; encore ne constitue-t-il guère qu'une variété du chapiteau corinthien, un mélange de celui-ci et de l'ionique ; du dernier il a les quatre volutes d'angle, du premier les deux rangs inférieurs de feuilles d'acanthé qui le caractérisent (fig. 17). Le plus ancien monument où l'on ait employé l'ordre composite, à notre connaissance, est l'arc de Titus, à Rome.

Pour les pilastres, qui ne sont que des colonnes plates appliquées contre les murs, les Romains avaient adopté les mêmes ornements que pour les colonnes ; ce qui vient d'être dit s'applique donc également bien à leur décoration.

Entre le diamètre des colonnes et leur hauteur, celle du chapiteau, celle de la base, il existait certaines proportions qui, pour n'avoir pas toujours été strictement observées, n'en peuvent pas moins être tenues pour habituelles. De même, on avait fixé la distance *moyenne* qui devait exister entre deux colonnes voisines, mesurée d'axe en axe. Les architectes et les archéologues partant moins de données théoriques, comme celles que donne Vitruve <sup>1</sup>, que de l'observation des faits, en particulier le célèbre architecte italien Vignole <sup>2</sup>, ont établi ces proportions comme l'indique le tableau donné au verso de cette page. L'unité de longueur employée ou *module* est le *demi-diamètre de la colonne*, mesuré à sa base.

1 Vitruv., III, 3-6 ; IV, 1-7 : cf. Choisy, *Vitruve*, t. I, p. 63 et suiv.

2. Jac. Barozzio da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, Rome, 1667, f<sup>o</sup>.

	Base	Colonne	Chapiteau	Architrave	Frise	Corniche	Entrecolonnements
TOSCAN	1 module	14 modules	1 module	1 module	1 1/2 module	1 1/2 module	3 2/3 modules
	en tout 16 modules						
IONIQUE	1 —	13 1/3 —	1 2/3 —	1 1/4 —	1 1/2 —	1 3/4 —	4 1/2 —
	en tout 18 modules 1/2						
CORINTHIEN ET COMPOSITE	1 —	16 2/3 —	2 1/3 —	1 1/2 —	1 1/2 —	2 —	4 2/3 —
	en tout 20 modules 1/2						

1. Comme on le voit, l'ensemble des trois éléments architrave, frise, corniche) a toujours une hauteur égale au 1/4 de celle de la colonne.

## CHAPITRE III

### ROUTES, PONTS ET PORTS

SOMMAIRE. — I. Routes. — II. Ponts. — III. Colonnes milliaires. — IV. Ports.

#### § I<sup>er</sup> — Routes.

On sait quel développement les Romains donnèrent au système routier qu'ils établirent à travers l'Italie d'abord, puis, avec le temps, à travers les différentes provinces qu'ils sou mirent successivement<sup>1</sup>. Dans certaines d'entre elles, particulièrement en Orient, les communications étaient assurées alors comme elles ne l'ont jamais été depuis eux, comme elles ne le sont pas encore aujourd'hui. C'est que ce réseau de voies innombrables n'était point seulement un moyen de rendre les déplacements plus aisés pour ceux que leurs occupations ou leurs plaisirs obligeaient à voyager; il était indispensable à la sécurité et à la durée de la conquête romaine, à l'exercice de l'autorité impériale. Il permettait aux troupes de se transporter rapidement aux frontières de l'Empire, au pouvoir central de se maintenir en rapport constant avec les différentes régions qu'il avait à administrer. Et comme ce réseau offrait en outre un grand intérêt pour le commerce et pour les relations de la vie journalière, les municipalités n'hésitaient pas à prêter à l'État tout leur concours et à participer, de leurs finances, à l'extension et à l'entretien des routes.

De là la méthode employée pour fixer le tracé des voies romaines et le soin apporté à les établir. Tandis que les Grecs se conformaient à la nature du terrain et ne ménageaient pas les détours, les Romains cherchaient avant tout la ligne droite. Peu importait qu'il y eût des tunnels à percer, des pentes raides à monter ou à descendre, des terrains marécageux à traverser; l'essentiel était

1. Cf. Besnier et Chapot dans Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Via* V. p. 781 et suiv.). On trouvera dans Stuart Jones, *Companion to Roman History*, une carte du réseau des voies romaines dans toute l'étendue du monde romain (pl. iv).

pour eux de diminuer la distance à parcourir : à tout cela on remédiait par des travaux d'établissement. Au début, on se contentait de tracer à travers la campagne de simples pistes de terre battue qui, les jours de pluie, se changeaient en ruisseaux de boue : tels furent les premiers chemins de communication qui reliaient Rome à ses voisins du Latium et de la Sabine : puis on apprit à employer des procédés moins primitifs. Si l'on ne se préoccupa pas toujours assez de corriger les pentes des montées et des descentes, on apporta le plus grand soin à assurer la solidité de la chaussée et, par suite, sa durée.

Une voie soignée se composait de plusieurs couches superposées. Dans un fossé de deux pieds environ de profondeur on déposait :

1<sup>o</sup> Le *statumen* ou radier de fondation, constitué par des pierres plus ou moins grandes pas moindres que celle qui peut remplir la main, dit Vitruve <sup>1</sup>.

2<sup>o</sup> Le *rudus* ou bétonnage, fait de pierres concassées de dimensions moins considérables que les précédentes, mélangées à du sable et de la chaux : ce béton était soumis à un battage.

3<sup>o</sup> Le *nucleus* ou gangue à tuileaux, composé de tuileaux pulvérisés mélangés à de la chaux, ou de sable mêlé à de la terre glaise.

4<sup>o</sup> Au-dessus on disposait le pavement de la route, fait soit de grosses pierres cubiques ou polygonales formant dallage, soit de cailloux tassés à côté les uns des autres (*glarea*).

Telle était la règle qu'indique Vitruve <sup>2</sup> et à laquelle on se conformait pour l'ordinaire. Nous en avons la preuve, par exemple, pour la voie Appienne, dont la chaussée se compose d'une fondation en pierres concassées, surmontée de blocaille, puis de briques en morceaux noyées dans du ciment et enfin d'un pavement en basalte <sup>3</sup>.

La grande voie de Carthage à Tébessa, qui traversait toute la Tunisie, se compose également de quatre couches : « En bas sont de grosses pierres brutes, au-dessus desquelles on a coulé un lit de mortier dont une partie s'est infiltrée entre les éléments de la couche inférieure. Au-dessus de ce mortier on a placé un lit de cailloux, sur lesquels on a posé, non pas des dalles, mais des pierres très irrégulières qui ne sont même pas des pavés et forment la surface

1. *De arch.*, VII. 1.

2. *Loc. cit.*

3. Voir une coupe de la voie Appienne dans Guhl et Koner. *Vie antique*, II, p. 72, fig. 55.

de la voie <sup>1</sup> » (fig. 18). Mêmes remarques ont été faites à propos des voies des régions rhénanes dont M. Durm donne la coupe <sup>2</sup> (fig. 19). Les quatre couches en partant du bas donnent : 1<sup>o</sup> grosses pierres régulières formant radier ; 2<sup>o</sup> cailloux noyés dans du mortier ; 3<sup>o</sup> cailloux plus petits ; 4<sup>o</sup> sable et petites pierres.

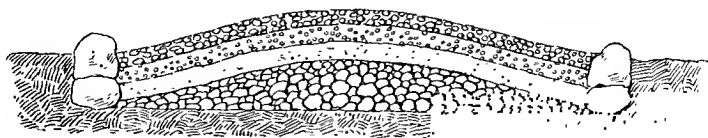


Fig. 18. — Coupe de la voie romaine de Carthage à Tébessa, d'après M. le Dr Carton.

Mais pour les routes moins importantes on ne s'astreignait pas à un travail aussi dispendieux ; on négligeait tantôt l'un, tantôt l'autre, des éléments ci-dessus énumérés ; la nature des terrains influait nécessairement aussi sur le mode de confection de la voie.



Fig. 19. — Coupe d'une voie romaine des bords du Rhin, d'après Durm.

« Dans le Calvados, écrit de Caumont <sup>3</sup>, les routes antiques les mieux conservées m'ont offert une couche plus ou moins épaisse de pierres calcaires concassées et battues ensemble, reposant immédiatement sur le sol naturel ou sur des pierres d'un volume considérable formant le *statumen*. J'ai trouvé seulement dans quelques places cet encaissement recouvert d'un lit de pierres cubiques irrégulières, formant la *summa crusta*. » Pareille observation a été faite souvent dans les différentes parties de l'Empire <sup>4</sup>.

1 Carton, *Découv. épigr. et arch. faites en Tunisie*. Paris, 1895. 8°, p. 35 et suiv. et fig. 17; Bosredon, *Rec. de Constantine*. XVIII, 1876-7, p. 423.

2. *Baukunst der Römer*, p. 451.

3. *Antiq. mon.*, II, p. 93.

4. Voir pour l'Afrique, Gsell, *Monuments de l'Algérie*, II, p. 4.

Suivant Payen<sup>1</sup>, la voie militaire du Nord de l'Aurès était constituée de la façon suivante : « On a creusé, écrit-il, une tranchée longitudinale de la largeur de la chaussée et profonde de 0<sup>m</sup> 75 à 0<sup>m</sup> 80. Au fond de l'encaissement, il a été étendu un lit de menu gravier de 0<sup>m</sup> 08 à 0<sup>m</sup> 10 d'épaisseur et sur ce sable rugueux on a bâti, sur près de 0<sup>m</sup> 20 de hauteur et selon les ressources locales, une assise de dalles ou de pierres dures ou de galets liés par une coulée de mortier de ciment de tuileaux ou de terre siliceuse. Par dessus cette fondation, déjà très solide, on a successivement superposé : 1° Une couche d'environ 0<sup>m</sup> 15 de béton de pierres cassées ou de galets ; 2° Une couche de même épaisseur, constituant le noyau de la chaussée et composée d'excellent ciment, mélangé avec du gros sable ou du petit gravier ; 3° enfin une couche dernière de ciment rustique couvre ou mieux couronne l'œuvre éternelle ; et c'est dans ce revêtement extérieur très convexe que les trois bordures ont été implantées, et aussi, çà et là, des cailloux bruts, destinés à ajouter de la force de résistance aux surfaces de roulement. »

La même variété existait pour le pavement. Il a été dit plus haut que la couche supérieure pouvait être formée soit de grandes pierres formant dalle (la voie était alors dite *via munita*) soit de cailloux agglomérés (*via glareata*). Les grandes routes étaient généralement pavées, parce que la circulation des voitures y était active ; ainsi en était-il des voies de la campagne romaine, dont la chaussée a été retrouvée intacte sur plus d'un point<sup>2</sup> ; en particulier de la voie Appienne, qui conserve encore pendant la plus grande partie de son parcours son pavement antique<sup>3</sup>. On en pourrait citer bien d'autres, en Syrie<sup>4</sup>, en Arabie<sup>5</sup>, en Gaule<sup>6</sup>, etc.

Mais il n'était pas rare que des routes, même stratégiques, fussent simplement recouvertes d'une couche de cailloux. La voie de Car-

1. *Rec. de Constantine*, XXVIII, 1893, p. 153 et suiv.

2. Exemples : embranchement de la Clodia au Pian Gugliano, dont le pavement se continue pendant trois kilomètres de suite (Anziani, *Mél. de Rome*, 1913, p. 227) ; voie Tiburtine à Bagni (Lanciani, *Bull. comun.*, 1899, p. 23) ; voie Prénestine (Ashby, *Papers of the British School at Rome*, I, p. 167, fig. 2 et p. 200 fig. 15, etc.

3. Voir un beau dessin de ce pavement dans Piranesi, *Le antichità romane*, III, pl. VII.

4. Voie au nord de Kefr-Kermin (Crosby Butler, *Expedition to Syria*, p. 58.)

5. Germer Durand, *Bull. arch. du Comité*, 1904, p. 5 (voie de Bostra à Philadelphie).

6. Voie de Vienne en Dauphiné (Durm, *op. cit.*, p. 452, fig. 518).

thage à Tébessa, dont il a déjà été question, n'était dallée qu'aux abords des villes <sup>1</sup>. On a constaté la même particularité pour la voie militaire qui suivait les pentes septentrionales du mont Aurès <sup>2</sup>.

De quelque nature que fût le revêtement extérieur des voies, elles étaient d'habitude bordées à droite et à gauche de grosses pierres qui servaient à contenir la chaussée. On en verra un exemple sur la figure 18 <sup>3</sup>. A l'approche des grands centres et sur les ponts on édifiait, de chaque côté, des trottoirs, plus élevés que le niveau de la chaussée (*margines*), qui permettaient aux piétons de circuler en sécurité.

Dans tous les cas la surface de la route n'était point horizontale, mais sensiblement bombée à la partie médiane, afin de permettre l'écoulement de l'eau par les ruisseaux latéraux.

La largeur des voies militaires était, au minimum, suivant la prescription de la loi des XII Tables, de 8 pieds, soit 2<sup>m</sup> 37, en ligne droite, du double, dans les parties tortueuses <sup>4</sup>. Mais elle dépassait souvent beaucoup cette dimension. La voie Appienne mesure 4<sup>m</sup> 50 dans les parties droites, 6<sup>m</sup> 10 ailleurs <sup>5</sup>; la voie Tiburtine, à Bagri <sup>6</sup>, 6<sup>m</sup> 70; la route de Kefr-Kermin et celle de Bostra à Philadelphie, 6 mètres <sup>7</sup>; celle de Carthage à Tébessa, de 6<sup>m</sup> 75 à 7 mètres <sup>8</sup>, la voie de Constantine à Philippeville, 7<sup>m</sup> 20 <sup>9</sup>, etc.

Quand on rencontrait des terrains marécageux, il fallait prendre des précautions particulières. Une route de Bretagne, qui traversait la vallée de Medway, près Rochester, est fort instructive à cet égard. On avait placé à la partie inférieure une série de pilotis sur lesquels reposait une couche de cailloux; puis venait un lit de marne pilée, recouvert d'un autre lit de cailloux concassés. Au-dessus on avait accumulé du gravier mêlé à de la terre noire supportant un pavement polygonal <sup>10</sup>. Ailleurs on se contentait de placer sous le

1. Gsell, *Monuments de l'Algérie*, II, p. 1: Carton, *op. cit.*, p. 36.

2. Gsell, *loc. cit.*

3. Autre exemple pour la voie de Philippeville à Constantine: *Bull. arch. du Comité*, 1906, p. 367.

4. *Dig.*, VIII, 3, 8.

5. Tomassetti, *La Campagna romana*, I, p. 53.

6. Lanciani, *Bull. comun.*, 1899, p. 23.

7. Crosby Butler, *loc. cit.*; Germer Durand, *loc. cit.*

8. Carton, *loc. cit.*: Bosredon, *Rec. de Constantine*, XVIII, 1876-7, p. 423.

9. Ravoisié, *Explor. scient. de l'Algérie*, p. 7.

10. Stuart Jones, *Companion to Roman History*, p. 46.

radier des palissades *fistucationes*, qui assuraient la solidité du sous-sol. A un certain endroit de la voie Tiburtine, non loin des *Aquae Albulae*, le sol était exposé à être continuellement pénétré par l'eau des sources voisines. Pour le tenir sec, on avait eu l'idée d'établir à deux mètres environ de la route, de chaque côté, des murs de travertin qui descendaient jusqu'à une certaine profondeur dans le sol ; en avant était un rempart de terre : puis deux autres murs verticaux, en blocage, qui limitaient la chaussée. En outre celle-ci était élevée au-dessus du terrain voisin, de façon à n'avoir rien à redouter des inondations <sup>1</sup> fig. 20<sup>1</sup>.

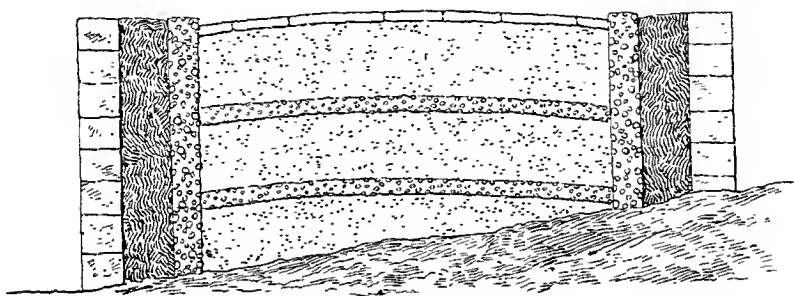


Fig. 20. — Coupe de la voie Tiburtine, d'après Lanciani.

De même, lorsqu'on se trouvait en présence d'une dépression considérable, il était nécessaire de recourir à des travaux d'art souvent fort importants : les viaducs romains sont des constructions aussi audacieuses et aussi étonnantes que leurs aqueducs. On cite comme exemple typique les substructions colossales de la voie Appienne à son passage dans la vallée d'Aricie. Il y a là (fig. 21), un mur de soutènement, en blocs de pépérin, de 197 mètres de long, de 11 mètres de hauteur, qui servait de soutien à la chaussée ; il est percé de trois arcades à la partie inférieure, pour laisser passer les eaux de la montagne <sup>2</sup>. On a signalé un ouvrage semblable, bien que moins important, pour la route de Carthage à Tébessa, au delà des ruines d'Aïn-Younès <sup>3</sup> : il est en pierres de tailles de

1. Lanciani, *Bull. coman*, 1899, p. 23.

2. Cf. Piranesi, *Antichità di Albano*, Rome, 1762, f<sup>o</sup>, pl. XXVII et Canina, *Architett. rom.* pl. CLXXXIII.

3. Carton, *op. cit.*, p. 21, fig. 9 à 12.

moyen appareil, à bossage, revêtant une forte masse de blocage. La longueur en était de 37 mètres, la hauteur de 6 mètres.

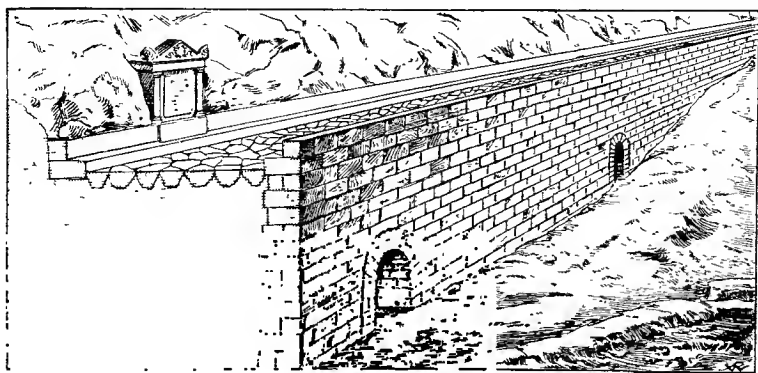


Fig. 21. — Voie Appienne dans la vallée d'Aricie, d'après Piranesi.

Au lieu d'être plein ou à peu près, le mur de soutènement d'une voie pouvait être percé de larges arcades comme un pont. C'est le cas de ce viaduc sur lequel la voie Prénestine franchit, au neuvième mille, le fond d'une large vallée où passe un faible cours d'eau ; on le nomme Ponte di Nona <sup>1</sup>. L'ouvrage mesure 72 mètres de long et se compose de six arches. On pense qu'il remonte, du moins en partie, à l'époque de C. Gracchus ou de Sylla.

## § II. — Ponts.

L'établissement des routes nécessite celui de ponts jetés sur les rivières ; l'un est le complément nécessaire de l'autre <sup>2</sup>. Les premiers ponts romains furent bâtis en bois : le *pons Sublicius* en est l'exemple connu le plus ancien ; c'est ainsi qu'on continua à procéder toutes les fois qu'on voulait faire vite, par exemple en campagne : César nous décrit le pont qu'il jeta ainsi sur le Rhin. Celui que Trajan construisit sur le Danube en 104, près de Turnu-Seve-

1. Canina, *Gli edifizii di Roma antica*, Rome, 1848-56. f<sup>o</sup>, V, 60 et VI, pl. cvm ; cf. Tomassetti, *La Campagna romana*, p. 60, fig. 33, et Ashby, *Papers of the British School at Rome*, I, p. 171, fig. 4.

2. Voir sur les ponts romains : Besnier dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Pons*, avec toute la bibliographie.

rinu, reposait sur vingt piles de pierre, mais les arches, le tablier et le parapet étaient de bois ; il est représenté sur la colonne Trajane <sup>1</sup>. L'emploi de la pierre pour la construction du tablier permettait naturellement de donner aux ponts une grande solidité et d'atteindre à des proportions monumentales quelquefois grandioses. Il existe encore un grand nombre de ponts romains, dans tous les pays du monde occidental, même en Asie et en Afrique : quelques-uns servent même de nos jours à la circulation. Les uns se composent d'une seule arche : pont dit « Pondel » et pont de Saint-Martin à Aoste <sup>2</sup>, de Saint-Chamas <sup>3</sup>, de Kiakhta en Comma-gène <sup>4</sup>, d'El-Kantara en Algérie <sup>5</sup> ; les autres, de deux arches comme le pont Fabricius à Rome, qui relie l'île Tibérine à la rive gauche du Tibre <sup>6</sup>, ou de trois, tel le pont *Salarius* à l'endroit où la voie Salaria traverse l'Arno <sup>7</sup>, le pont de Béja en Tunisie <sup>8</sup> ; de quatre, comme le Ponte Lucano sur la voie Tiburtine <sup>9</sup> et un pont sur le Kaïkos, non loin de Pergame <sup>10</sup> ; de cinq arches, par exemple, le beau pont de Rimini <sup>11</sup>, celui d'Aezani en Phrygie <sup>12</sup>, celui de Chemtou, en Tunisie <sup>13</sup>. Quand il fallait donner aux ponts plus de développement, à cause de la largeur des cours d'eau ou du peu de solidité des berges, les ingénieurs romains savaient venir à bout, à leur honneur, de ces difficultés. Un des plus beaux ponts qui existent est celui d'Alcantara, sur le Tage (fig. 22) construit aux frais des villes de Lusitanie par C. Julius Lacer ; il date de 106, mesure 54 mètres de hauteur et 5 mètres de largeur ; les piles, suivant l'usage romain, se terminent en angle aigu, vers l'amont, pour pouvoir briser et diviser la force du courant ; il est composé de six

1. Fröhner, *Colonne Trajane*, pl. 128-129. Essai de restitution dans Choisy, *Art de bâtir*, p. 162.

2. Durm, *Baukunst des Römer*, fig. 533 et 538.

3. A. Léger, *Les travaux publics au temps des Romains*, Atlas, pl. iv, 8 ; Durm, *op. cit.*, fig. 536.

4. K. Humann et O. Puchstein, *Reisen in Kleinasien und Nord Syrien*, Berlin, 1890, 8°, pl. xli à xliii.

5. Gsell, *Monuments de l'Algérie*, II, pl. lxxiii.

6. Besnier, *L'île Tibérine dans l'antiquité*, p. 93 et suiv.

7. Canina, *Gli edifizii di Roma*, VI, pl. clxxviii.

8. Gauckler, dans *La Tunisie*, Paris, 1896, 8°, I, p. 323.

9. Ashby, *Papers of the British School at Rome*, III, fig. 12 ; Canina, *Gli edifizii di Roma*, VI, pl. cxxi.

10. *Altertümer von Pergamon*, Berlin, 1885, I, p. 114.

11. Image dans Durm, *op. cit.*, p. 465.

12. Ph. Le Bas, *Voy. arch. en Grèce et en Asie Mineure*, Paris, 1847-77, 4° Architecture<sup>1</sup>, I, pl. xxxiii.

13. H. Saladin, *Nouvelles arch. des missions*, II, p. 27 et suiv., surtout fig. 24.

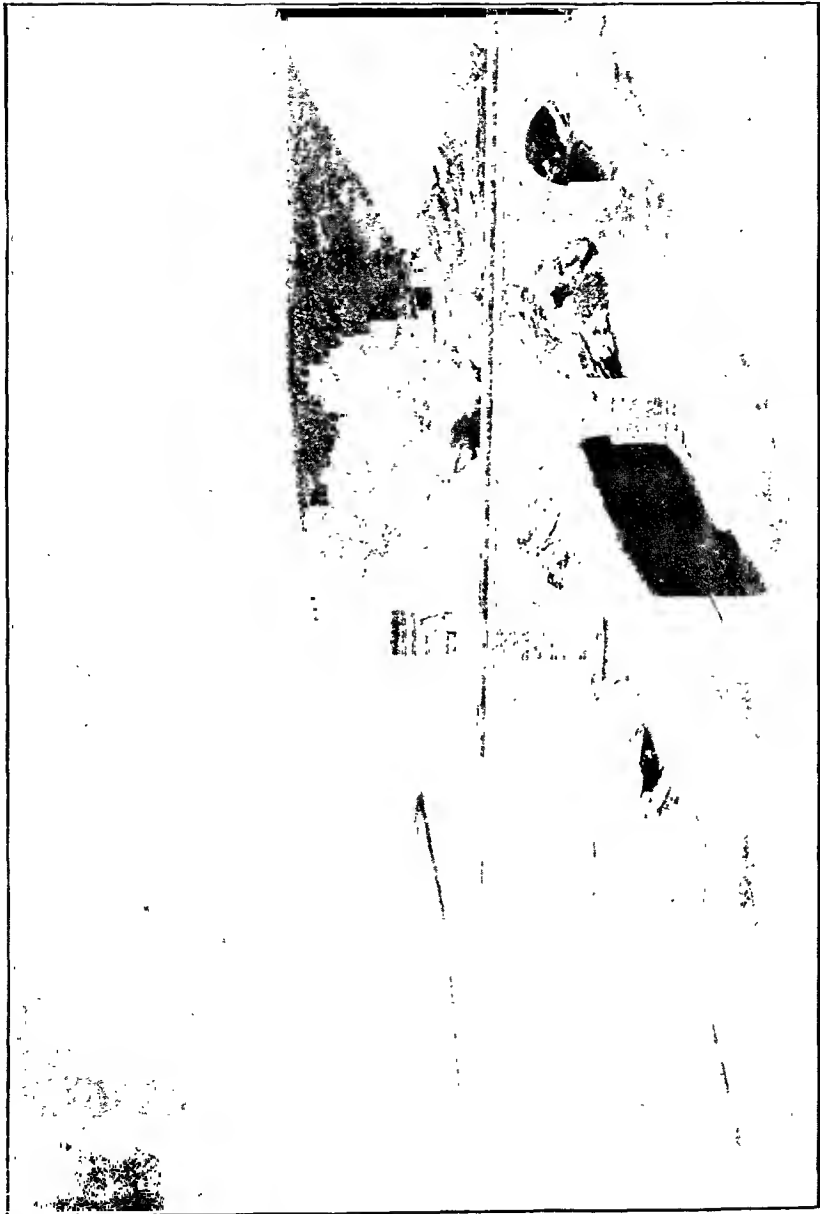


Fig. 22. — Pont romain d'Alcantara.

arches inégales en plein cintre ; les principales, au milieu, ont une largeur de 34 et de 36 mètres <sup>1</sup>. Tout aussi remarquable est le pont d'Albaregas, sur lequel passe la chaussée qui conduisait à Salamanque (longueur : 143 mètres, largeur 8 mètres : le parapet n'a été que peu endommagé, les trottoirs ont été conservés <sup>2</sup>. Un beau pont de Tunisie, qui se voit près de Foum-el-Afrî, se composait de dix arches <sup>3</sup> ; le pont d'Hippone de onze <sup>4</sup> ; enfin celui de Merida <sup>5</sup>, ouvrage gigantesque, ne comptait pas moins de 60 arches d'un diamètre inégal.

Quelques-uns de ces ponts étaient décorés, soit à chaque extrémité, soit au milieu, de portes monumentales ; le pont d'Alcantara et celui de Saintes fournissent un exemple du second dispositif, le pont de Saint-Chamas du premier.

### § III. — *Colonnes milliaires.*

Pour indiquer les distances sur les voies romaines, on plantait le long de la chaussée des bornes, où l'on prenait soin d'inscrire le chiffre des milles, ou en Gaule des lieues, comptés depuis le point de départ de la route <sup>6</sup>. Pour Rome, ce point de départ était le mur de Servius, auquel aboutissaient les grandes voies de l'Italie. Au centre même de la ville, entre les rostrs et le temple de Saturne, se dressait un milliaire initial, nommé *miliarium aureum*. On en a retrouvé la base ; au-dessus devait s'élever une colonne revêtue de bronze doré. En Italie et dans les provinces, le point de départ des routes variait naturellement ; pour les routes publiques, c'était la capitale ou une ville importante ; pour les routes municipales, la cité dont la voie traversait le territoire. Là encore, on ne manquait pas d'établir en un lieu bien en vue, au forum ou sous une des portes monumentales, un milliaire central, dépourvu naturellement de toute mention de distance, qui marquait l'origine du numérotage.

Le chiffre indicateur était précédé d'une inscription assez courte

1. De Laborde, *Voyage en Espagne*, I, p. 116 et pl. CLXIX à CLXXII.

2. *Ibid.*, p. 112 et pl. CLII.

3. Tissot, *Géogr. comp. de l'Afrique*, p. 576, note. Image dans le *Bull. trim. des Antiq. afr.*, II, p. 98.

4. Gsell, *op. cit.*, II, p. 10.

5. De Laborde, *op. cit.*, I, p. 110, pl. CLIX.

6. Cf. Lafaye, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Miliarium*.

dans les temps anciens, puis, à l'époque impériale surtout, assez développée : on y lisait les noms d'un magistrat, de l'empereur régnant, du gouverneur, des légions qui avaient accompli le travail d'établissement de la chaussée, de la municipalité qui l'avait créée ou réparée <sup>1</sup>.

Primitivement, la forme des milliaires était très simple : une pierre grossièrement taillée qu'on fichait en terre : un milliaire qui porte le nom de Popilius Laenas, peut en donner une idée <sup>2</sup>. Plus tard, on employa des piliers quadrangulaires assez grands et surtout des colonnes, qui pouvaient atteindre jusqu'à trois mètres de hauteur <sup>3</sup>.

On en connaît un nombre infini. Pour les faire tenir debout, au bord de la route, ou bien on laissait à la partie inférieure une surface grossière et rugueuse qu'on enfonçait dans le sol et dont les aspérités assuraient la solidité, ou bien on engageait le bas de la colonne dans un dé cubique qui servait de base au monument (fig. 23) <sup>4</sup>.

Il n'est pas rare de rencontrer plusieurs inscriptions sur une même colonne ; c'est qu'à partir du III<sup>e</sup> siècle il devint usuel, quand on réparait une route, au lieu de planter de nouvelles bornes, d'utiliser les anciennes en couvrant d'une couche de ciment les inscriptions existantes

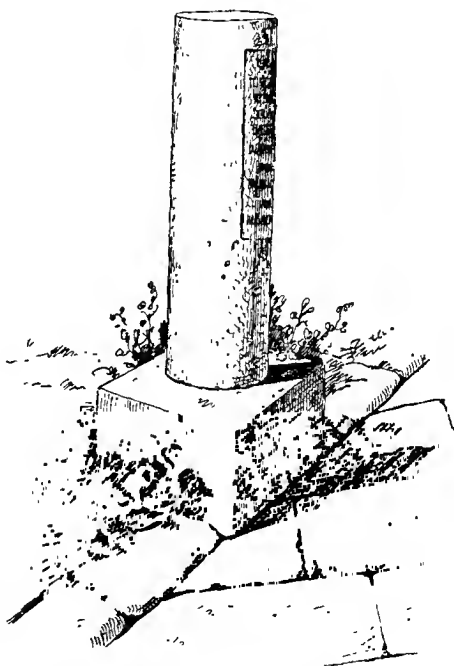


Fig. 23. — Borne milliaire.

1. Cf. R. Cagnat, *Cours d'épigraphie latine*, 4<sup>e</sup> éd., p. 272 et suiv.

2. Ritschl, *Priscæ latinitatis monum. epigraph.*, pl. LIV a.

3. Cf. F. Berger, *Ueber die Heerstrassen des röm. Reichs*, Berlin, 1883, 8<sup>e</sup>, II, p. 9.

4. Exemple dans Ballu-Cagnat, *Timgad*, p. 147.

pour en graver de nouvelles sur la partie lisse du milliaire ; aujourd'hui le ciment est tombé et toutes les inscriptions sont également visibles.

#### § IV. — Ports<sup>1</sup>.

Pour assurer les communications, non plus seulement par terre, avec les villes d'une même province ou d'un pays limitrophe, mais par eau, avec les contrées éloignées et les pays d'outre-mer, il ne suffit pas de routes, quelque bien aménagées qu'elles soient : il faut encore des ports sûrs. Or, tandis que les Grecs se contentaient la plupart du temps d'aménager des anses et des criques en les protégeant par des digues, les Romains ont osé établir des ports, là même où la côte ne semblait point s'y prêter. En Italie, ils créèrent les ports d'Ostie, à l'embouchure du Tibre ; celui de Civitavecchia (*Centumcellae*), dont les travaux nous ont été décrits par Pline le Jeune ; le *portus Pisanus*, au sud de l'embouchure de l'Arno ; ceux d'Antium, de Terracine, de Pouzzoles, de Tarente, de Brindisi, d'Ancône, de Rimini, de Misène et de Ravenne, ces deux derniers étant ports de guerre. On ne compte pas les ports qu'ils établirent ou aménagèrent dans les provinces.

Le plus important de ces ports est le double port d'Ostie (fig. 24) ; c'est par lui qu'on peut le mieux juger de l'habileté et de la méthode des ingénieurs maritimes romains<sup>2</sup>.

Il date du règne de Claude ; on l'avait creusé un peu au nord de l'embouchure du fleuve, sans doute pour éviter l'envasement. Le bassin, qui s'avancait vers le large, était formé par deux grandes jetées incurvées à leur extrémité et venant aboutir à un îlot central, qui fermait la passe<sup>3</sup>. La jetée de gauche, comme on peut le voir sur un médaillon de Néron, était pleine ; la jetée de droite était à arcades pour laisser pénétrer l'eau de la mer, ce qui brise l'effort de la tempête, et combattre l'ensablement<sup>4</sup>.

1. Cf. l'article de M. Besnier, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Portus*.

2. Cf. Texier. *Mémoires sur les ports antiques situés à l'embouchure du Tibre*, Paris, 1858, 8° ; Lanciani, *Annali*. 1868, p. 144 et suiv. ; Carcopino, *Notizie degli Scavi*. 1907, p. 734 et suiv.

3. Cf. sur cette méthode, à propos des ports italiens, Ch. Dubois, *Mél. de l'École franç. de Rome*, 1902, p. 439 et suiv.

4. Voir sur le procédé de construction de ces jetées : Ch. Dubois, *Mél. de Rome*, loc. cit.

L'îlot était factice ; on l'avait obtenu en faisant couler, rempli de pierres, un énorme vaisseau, sur lequel on avait apporté d'Égypte

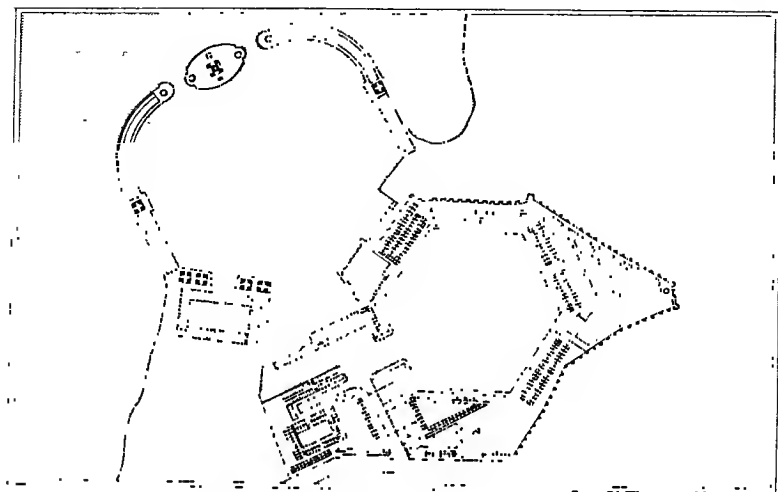


Fig. 24. — Ports d'Ostie, d'après Boissier <sup>1</sup>.

un grand obélisque : sur cette fondation on éleva un phare, tour à plusieurs étages, qui rappelait celle du port d'Alexandrie (fig. 25) — on fit un travail tout à fait semblable à *Centumcellae*.

Le bassin d'Ostie couvrait une surface de 70 hectares. Il fut bientôt trop étroit. Sous Trajan, on creusa un second bassin derrière le premier. Celui-ci formait un hexagone régulier dont le grand diamètre mesurait 715 mètres, et le côté 357 mètres ; la surface en était de 32 hectares. Une passe de 118 mètres de large le reliait au port de Claude : les deux bassins étaient séparés par une presqu'île <sup>2</sup> garnie de docks et de constructions publiques, qui se terminait par une longue digue de 160 mètres. La passe en forme de ligne brisée aboutissait d'un côté au port lui-même, de l'autre à un chenal qui débouchait dans la *fossa Trajana* : on nommait ainsi un canal creusé à cette époque pour mettre en relation avec le port nouvellement créé le Tibre, et, par le Tibre, la ville de Rome. Tout autour du bassin, du côté de la terre, s'étendait une muraille percée

1. *Promenades archéologiques*, p. 270.

2. Pline, *Epist.*, VI, 31.

de cinq portes : elle isolait la marine de la ville qui se fonda autour du port de Trajan. Deux représentations figurées <sup>1</sup> nous donnent une idée des monuments qui existaient sur les jetées et du soin apporté à leur ornementation : on y voit des statues colossales, un arc de triomphe surmonté d'un char trainé par des éléphants, des groupes de Tritons de bronze, tournant sur des axes pour indiquer la direction du vent <sup>2</sup>, etc.

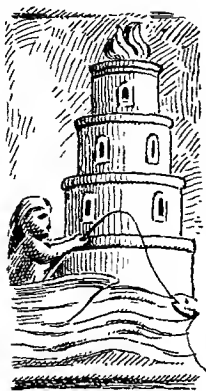


Fig. 25. — Phare <sup>3</sup>.

Le port de Pouzzoles <sup>3</sup> n'est pas moins digne d'attirer l'attention, bien que le tracé en soit un peu différent. Là encore, on a constaté l'existence d'un double système de bassins (fig. 26). Le premier s'étendait à l'Ouest de la ville entre les ruines auxquelles

on a donné le nom inexact de « Temple de Sérapis » (fig. 26, 12) et la jetée moderne. Celle-ci a succédé à une jetée antique, destinée à défendre le mouillage des vents du Sud ; longue de 372 mètres, elle se composait d'une série de 15 piliers de briques sur fondations de béton, reliés les uns aux autres par des arcades (fig. 26, 2). C'est là une particularité qui a déjà été notée à Ostie : les ouvertures ainsi ménagées empêchaient l'ensablement du port, en maintenant la circulation du courant et la chasse des sables. En outre, au Sud de la cité, « à la distance d'environ 100 mètres du rivage subsiste sous l'eau une double rangée de piles, parallèles à la côte, de forme rectangulaire et mesurant chacune 6 x 8 mètres ; l'intervalle entre elles est de 4 mètres. Les deux rangées sont disposées de telle sorte que les piles de la jetée extérieure font face aux arches de la jetée intérieure et réciproquement ; les piliers de la jetée intérieure ont la forme de trapèzes et mesurent en moyenne 3<sup>m</sup> 50 à 8 mètres... A l'extrémité ouest de cet ouvrage, on voit les restes d'un vieux mur continu s'avancant perpendiculairement du promontoire et rejoignant à angle droit la jetée ci-dessus décrite ; un peu avant de

1. *Bull. dell' Instituto*, 1864, p. 12 et suiv. ; *Bull. comun.*, 1872-73, pl. iv, 1. Il n'est pas certain que ce dernier bas-relief représente le port d'Ostie : cf. Visconti, *Bull. comun.*, loc. cit.

2. Vitruve parle de cette sorte de girouette dans son traité (I, 11).

3. Dubois, *Pouzzoles antique*, Paris, 1907, 8°, p. 249 et suiv.

4. D'après un sarcophage (*Bull. comun.*, I, pl. iv, 1).

la rencontrer il s'arrête, laissant une ouverture d'environ 40 mètres, qui donnait accès dans un premier bassin. Au delà, c'est-à-dire à peu près vers le milieu de la double jetée, un autre mur, qui se détache perpendiculairement du rivage, est interrompu par une ouverture d'une vingtaine de mètres par laquelle on pénétrait dans un second bassin. Perpendiculairement à ce dernier mur s'en détache un, parallèle au rivage, dans lequel sont deux ouvertures :

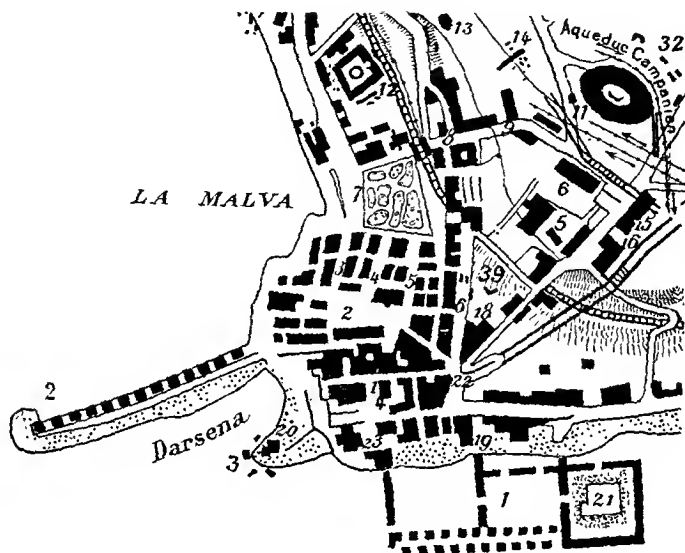


Fig. 26. — Ports antiques de Pouzzoles. d'après Dubois.

une d'environ 20 mètres, l'autre de 30 mètres. A l'Est, un bassin carré entoure le vieil hospice des Capucins (fig. 26, 21) <sup>1</sup>. »

Ainsi ce second port était constitué par cinq bassins rectangulaires qui se succédaient en bordant le rivage : il est même possible que cet ensemble ait été encore plus étendu et se soit prolongé au delà vers l'Est.

Ailleurs, les principes restant les mêmes, les constructions étaient moins importantes. Ainsi, le port de Cherchel <sup>2</sup>, autrefois *Caesarea*, en Maurétanie, était, lui aussi, formé par deux jetées qui

1. Dubois, *Pouzzoles antique*, p. 263

2. R. Cagnat, *L'armée romaine d'Afrique*, Paris, 1913, 4<sup>e</sup> 2<sup>e</sup> éd., p. 281 et suiv. avec plan.

s'avançaient dans la mer : il n'y avait pas, comme à Ostie, d'îlot artificiel entre les deux. Celle de droite, qui court du Sud au Nord, s'appuie, à son extrémité, sur un gros rocher situé à plus de 300 mètres du rivage ; celle de gauche n'est que le prolongement d'une île, l'îlot Joinville, qui se dresse en face la ville. Entre celle-ci et l'îlot, on avait construit un bassin, en forme d'hexagone très irrégulier, de plus de cent mètres de diamètre, parfaitement protégé par sa situation contre les vents et le mauvais temps : à l'Ouest, en particulier, un mur d'enceinte fortement établi sur le rocher, le défendait des coups de mer. On y accédait du bassin antérieur par un goulet assez étroit. C'est là que s'abritait la flotte militaire qui croisait sur les côtes d'Afrique <sup>1</sup>.

---

1. Voir pour plus amples détails les articles de M. Besnier et de M. Dubois cités plus haut.

ELLEN TERRY  
and  
BERNARD SHAW  
A Correspondence

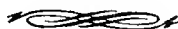


Edited by Christopher St. John

Preface by Bernard Shaw

21s. net

(postage 9d.)



A Correspondence  
BERNARD SHAW  
and  
ELLEN TERRY

“ Ellen Terry is supreme.”  
(Hugh Walpole in *The English Review*)



A. Wyatt Tilby in the *Saturday Review* :  
“ Ellen Terry emerges amazingly as the best woman letter-writer in the language. This book sent the reviewer back to the shelves to read Elizabeth Barrett Browning, Mary Wortley Montagu, and Dorothy Osborne; and, in comparison with Ellen, the Browning is a stick, the Montagu a man in petticoats, and even Dorothy is a little dimmed by the vivacity of the Terry.

“ Her acting is now only a memory for those who are on the wrong side of middle-age, but even if the stage forgets her, literature will long cherish her memory. They were alive in the 'nineties, after all.”

*New Statesman & Nation* : “ That incomparable woman remains in one's mind, when the book is closed, as the most vivid, the most lovely and the most natural of everything in her world.”

Cicely Hamilton in *Time & Tide* : “ This is the record of a strange romance, an idyll, of friendship; a record unaffected because made with no thought of publication. The correspondence of a man and woman, each gifted with genius, and inspired by a love and admiration that for years found its only expression in the written word. . . . Both sides of the correspondence are reading that stirs to delight. . . .

“ A book that should live and give delight to its readers long after the plays of Bernard Shaw have reached the dull stages of classics in a National Theatre; long after the last playgoer who set eyes on Ellen Terry has vanished from the face of the earth.”

“ Yes—these are love-letters avowedly.”  
(*Times Literary Supplement*)



*Times Literary Supplement* : “ With a simple courtesy began a friendship and a correspondence that have at last yielded in this volume some of the most delightful and individual love-letters of our language.”

*Country Life* : “ These are letters which show how two great minds, or souls, or temperaments, were fused by the art which was common to them and flamed together. It is difficult to know which lent the other the greater fire.”

Robert Lynd in the *News-Chronicle* : “ These letters, though inspired by devotion, and mutual attraction, are only to a small extent the billets-doux of an extraordinary man and an extraordinary woman. The theatre occupies more space in them than the exaggerations of affection.”

Desmond MacCarthy (*Broadcasting*) : “ Hers are charming; so are his—as well as clever. You admire and like and envy both. . . In a sense—a most unusual sense—they are on Shaw’s side a paper-courtship. They are not love-letters; yet they are full of words of enthusiastic affection and playful tenderness. . . They were only intimate on paper. That is a very delightful way of being intimate. . . .

“ These letters remind one that there is another way of loving besides the ordinary ones—a sort of sympathy that asks for nothing, not even the sight of the other person. . . . Their communication was a sort of love by wireless.”

" should live and give delight."

*Cicely Hamilton*



*Daily Telegraph*: "There are letters of remonstrance, gay letters, tired letters, cajolery, advice, indignation, supplication, wheedling. . . . It is enchanting.

"Mr. Shaw has contributed a Preface, which will be of the liveliest interest to all who are concerned with the fortunes of the theatre in the last fifty years."

Ivor Brown in *The Observer*: "Mr. Shaw's Preface is a magnificent piece of writing. . . . I believe that the average reader will derive from that preface a wonderful portrait of a great woman."

Hugh Walpole in *The English Review*: "These are not love letters. . . . They reveal more fully than have been revealed before two important and interesting personalities, or rather they amplify.

"Bernard Shaw is the most generous, kind-hearted fellow alive, always ready to do any one a good turn at cost to himself. Here I think he has *done* someone a good turn *and* at cost to himself. The person to whom he has done this good turn is Ellen Terry, because he has put this on record in a way that nothing, not even her own delightful life of herself, could ever have done—that of all the enchanting generous, unselfish women who have enriched the English theatre, Ellen Terry is supreme. . .

"There is no problem at all in these letters so far as Ellen Terry is concerned. She was not in love with Shaw in the least. It was a friendship of correspondence. They scarcely met. She liked clever, brilliant, honest, courageous men and young Shaw had, as old Shaw now has, all these qualities in abundance."

## CHAPITRE IV

### LES VILLES, MURAILLES ET PORTES

SOMMAIRE. — I. Les villes. — II. Rues. — III. Murailles. — IV. Portes de villes. — V. Arcs de triomphe.

#### § 1<sup>er</sup>. — *Les villes.*

La fondation d'une ville était, chez les Romains, un acte religieux soumis à certaines cérémonies nettement définies<sup>1</sup>. Une fois choisi l'emplacement où elle devait s'élever, l'augure se plaçait au centre du terrain, et, après avoir consulté les présages, consacrait un espace carré (*templum*) ; le fondateur en traçait les limites avec une charrue au soc de bronze. L'endroit où le prêtre s'était placé formait le point d'intersection des deux grandes rues qui, se coupant à angle droit, devaient diviser la ville en quatre parties. La rue qui allait du Nord au Sud portait le nom de *kardo* (*maximus*), celle qui allait de l'Est à l'Ouest, de *decumanus* (*maximus*). Une suite de rues parallèles aux deux premières étaient alors tracées, de telle sorte que le terrain se trouvait partagé en un certain nombre de carrés, limités chacun par des voies secondaires, qui lui donnaient l'aspect d'un damier. Les voies parallèles au *decumanus maximus* portaient, elles aussi, le nom de *decumanus*, suivi de leur numéro d'ordre, comme celles qui étaient parallèles au *kardo maximus*, le nom de *kardo*. À l'endroit où se coupaient les deux grandes rues, on devait établir le forum. Cette pratique était suivie régulièrement en Italie comme en province, lors de la fondation des colonies romaines ou italiennes. •

Le même système divisionnaire était appliqué pour la répartition des terrains qui étaient concédés par l'État à des colons, même lorsqu'ils n'étaient pas enfermés entre les murs d'une ville. Nous en sommes instruits par une série de traités d'arpentage dont les

1. A. A. F. Rudorff, *Die Schriften der röm. Feldmesser*, Berlin, 1848-52, 8°, II, p. 335 et suiv.

auteurs sont connus sous le nom de *gromatici* ou d'*agrimensores*. Ces différents traités ont été réunis sous le nom de *Gromatici veteres* par Lachmann. Dans ce cas également, l'opérateur se plaçait au centre du territoire qu'il s'agissait de répartir et, muni d'un instrument appelé *groma* visait l'Est ; il obtenait ainsi le tracé du *decumanus* qu'il prolongeait derrière lui jusqu'à la limite du terrain ; la ligne perpendiculaire Nord-Sud lui fournissait le *kardo*. Ce *kardo* séparait la *regio antica* ou *citrata*, qui s'étendait en avant de l'opérateur, de la *regio postica* ou *ultrata*, à laquelle il tournait le dos, tandis que le *decumanus* marquait la frontière entre la *regio sinistrata*, à sa gauche, et la *regio dextrata*, à sa droite. La largeur du *kardo* était fixée théoriquement à vingt pieds et celle du *decumanus* à quarante. Un certain nombre de *kardo* et de *decumanus* secondaires, parallèles au premier, servaient à délimiter les différents lots. Ceux-ci, de forme carrée, portaient le nom de *centuriae* ; ils mesuraient normalement 2.400 pieds romains de côté. Leur étendue était indiquée, sur le terrain même, par des bornes, où l'on inscrivait la position du point par rapport au *decumanus* et au *kardo* : K · K · XI *citra kardinem undecimum* ; VL · K · XXX (*ultra kardinem tricesimum* ; S · D · I *sinistra decumanum primum*) ; D · D · III *dextra decumanum tertium*. On a retrouvé un certain nombre de ces bornes dans divers pays<sup>1</sup> et l'on distingue encore sur le terrain dans le bassin du Pô (districts de Parme, de Bologne, de Padoue) et en Afrique, auprès de Carthage et de Sousse notamment, des traces de ces très anciennes délimitations<sup>2</sup>.

Nous avons aussi conservé quelques exemples de villes constituées sur le modèle rituel qui a été rappelé plus haut : Turin<sup>3</sup>, Aoste<sup>4</sup>, Concordia<sup>5</sup> et surtout Timgad<sup>6</sup>, en Algérie<sup>7</sup>. A Timgad, toute la par-

1. Cf. R. Cagnat, *Cours d'épigraphie* (4<sup>e</sup> éd.), p. 277.

2. Voir sur cette question : Ad. Schulten, *Röm. Flurkarten* *Hermes*, 1898, p. 534 et suiv. ; *Die röm. Flurtheilung und ihre Reste*, 1897, 8<sup>e</sup> ; *Vom röm. Kalaster* *Hermes*, 1906, p. 1 et suiv. ; *L'arpentage romain en Tunisie* *Bull. arch. du Comité des Travaux histor.*, 1902, p. 129 et suiv. ; J. Toutain, *Le cadastre romain d'Afrique* *Mém. des Sarants étrangers à l'Acad. des Inscr.*, XII, 1908, p. 341 et suiv. ; et *Mém. des Antiq. de France*, LXX, p. 79 et suiv. ; W. Barthel, *Röm. Limitation in der Provinz Africa* *Bonner Jahrb.*, CXX, 1911, p. 39 et suiv. ;

3. C. Promis, *Storia dell' antica Torino*, Turin, 1869, 8<sup>e</sup>, pl. 1.

4. Durm, *Baukunst der Römer*, p. 432. Cf. C. Promis, *Le antichità di Aosta*, Turin, 1862, 4<sup>e</sup>, pl. III.

5. *Notizie degli Scavi*, 1880, pl. XII.

6. Cagnat-Ballu, *Timgad*, p. 339 et suiv.

7. Cf. la brochure de F. Haverfield, *Ancient Town-planning*, Oxford, 1913,

tie centrale des ruines, celle qui correspond à la ville primitive, est enserrée dans une enceinte quadrangulaire à angles arrondis, percée sur chaque face de portes et de poternes ; cette enceinte forme à peu près un carré (fig 27). Celui-ci était coupé de l'Est à l'Ouest par

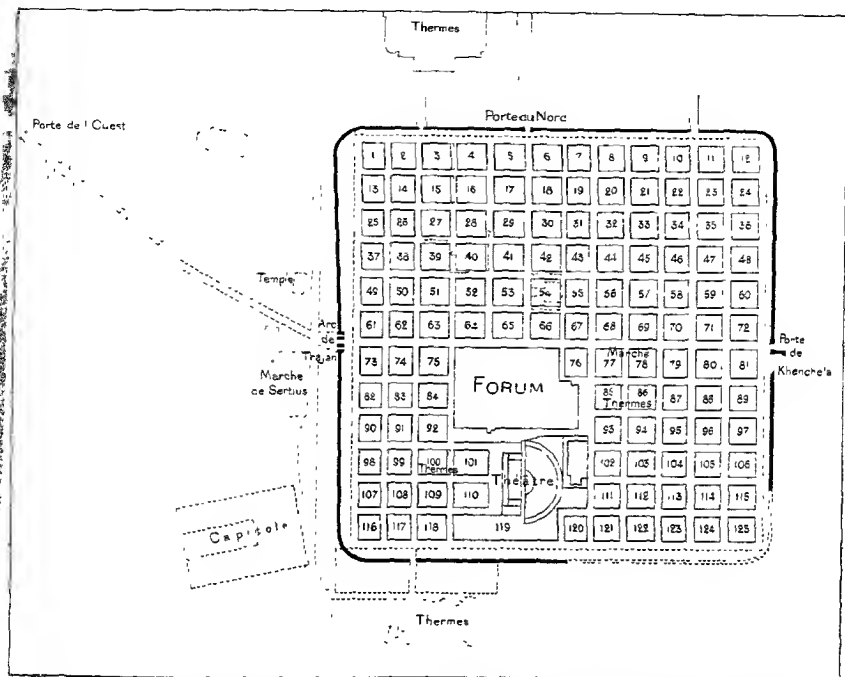


Fig. 27. — Plan primitif de la colonie de Thamugadi, d'après Cagnat et Ballu.

une grande voie, soigneusement pavée, qui est la grande route de Lambèse à Tébessa par le versant nord de l'Aurès : la largeur en est en moyenne de seize pieds romains. La partie septentrionale du *kardo* est de même parfaitement visible, elle vient rejoindre le *decumanus* à l'entrée même du forum. Elle aurait dû, suivant la règle, après avoir traversé la place publique se continuer vers le Sud et, sans doute, il en était ainsi dans le plan premier ; mais le théâtre fut bâti précisément à cet endroit, et il fallut la supprimer et la rem-

8°, p. 56 et suiv. Voir aussi les plans de Fondi E. Pais, *Studi storici*, 1913, p. 30), de Côme *ibid.*, p. 32, de Vérone *Amer. Journ. of Arch.*, 1914, p. 134).

placer par un *kardo* secondaire utilisé comme artère principale. Le *decumanus* est limité à ses deux extrémités par deux grandes portes, celle qui a reçu le nom d'Arc de Trajan et la porte de Khenchela : le point de départ du *kardo* est marqué par une autre porte monumentale. De chaque côté de ces rues principales existent des rues secondaires, dix allant de l'Est à l'Ouest, et dix du Nord au Sud. L'intersection de toutes ces voies perpendiculaires dessine une série de carrés, qui mesurent en moyenne 70 pieds romains de côté. Certains d'entre eux ont été utilisés pour des constructions publiques, soit dès la fondation de la ville, soit postérieurement ; il est même arrivé que plusieurs d'entre eux ont été empruntés pour un seul édifice, théâtre, thermes, marché.

Un tracé aussi régulier ne pouvait, naturellement, être adopté que sur un terrain vierge de toute construction antérieure ; il n'était possible que si une ville était créée de toutes pièces en pleine campagne. Pour les villes qui existaient déjà en Italie ou dans les différentes parties du monde romain avant l'occupation du pays, les transformations, les embellissements même qu'on était amené à y apporter, si on en faisait des colonies, ne suffisaient pas à en modifier totalement le plan, conformément au type idéal qui vient d'être décrit. Aussi a-t-on rencontré dans les colonies qu'on a fouillées les dispositions les plus diverses. Il suffit de jeter un coup d'œil sur le plan de Pompéi, en le comparant à celui de Timgad, pour voir combien il est éloigné de la régularité que recommandent les *gramatici*. Pour y trouver, en vue de faciliter la visite des ruines, les deux grandes rues réglementaires, il a fallu baptiser du nom de *kardo* la grande rue de Stabies et faire de la rue de Nola le *decumanus*, bien qu'elles se coupent assez loin du *forum* : il n'a pas fallu moins de complaisance pour admettre que les petites rues secondaires étaient parallèles à ces grandes artères. En réalité, il n'y a là qu'un à peu près.

Néanmoins, toutes les fois qu'on l'a pu, on s'est rapproché de la disposition caractéristique adoptée pour les colonies romaines. Un des procédés les plus simples était d'établir la nouvelle cité à côté de l'ancienne, de la juxtaposer à celle qu'il s'agissait de développer. C'est le cas qui s'est produit, par exemple, pour Silchester (*Calleva*), en Angleterre. La colline où elle s'élève est entourée, dit M. Stuart Jones<sup>1</sup>, d'ouvrages de terre, peut-être d'origine cel-

1. *Companion to Roman history*, p. 29 ; le plan de la ville est donné dans l'*Archæologia*, 1914, LXII, pl. lxxxv.

tique. Une ville romaine succède à l'ancienne : elle est irrégulière de forme, mais les rues sont en échiquier : et, comme aucune d'elles ne traverse les anciennes constructions préexistantes, nous pouvons en conclure que le plan de cette ville date de sa fondation comme centre romain, c'est-à-dire de l'époque flavienne.

## § II. — *Rues.*

Dans les cités du monde romain, les rues étaient loin d'avoir la largeur et la régularité auxquelles les villes modernes nous ont habitués. A Rome même le nombre des grandes artères était très limité : la configuration du terrain, succession de ravins et de collines, créait un obstacle presque insurmontable à une viabilité méthodique. Les additions successives, survenues au cours du temps et au gré des événements, n'étaient pas faites pour corriger ces inconvénients. Le système des rues de Rome resta toujours très défectueux <sup>1</sup>. On peut en dire autant de presque toutes les cités provinciales, à l'exception toutefois des colonies fondées en un jour et conformément à un plan fixe d'avance sur le papier. Pour celles-là, le réseau des rues offrait un ensemble bien compris : chaussées larges et percées en ligne droite, circulation facile, bonne aération ; en se reportant au tracé de Timgad que nous avons donné plus haut, on verra que rien, dans l'établissement des voies, n'y avait été laissé au hasard. Mais généralement, dans les ruines qui ont été fouillées, on a constaté que les rues étaient tortueuses, enchevêtrées, étroites, comme dans les petites villes actuelles de l'Italie et de l'Orient.

Seules les voies destinées aux voitures offraient une certaine largeur, très relative. A Pompéi, les rues importantes ne dépassent pas 7 mètres, y compris les trottoirs ; les autres, en moyenne, ne comptent pas plus de 4 mètres ; ce qui tient à ce que la circulation n'était pas active et que les véhicules n'excédaient pas certaines dimensions : les ornières laissées par les chars sur le pavé des voies prouvent que les roues en comptaient au plus 1 m. 35 d'écartement <sup>2</sup>. A Timgad les rues, aussi bien les principales que les secondaires, n'ont, en moyenne, qu'une largeur de 5 mètres. C'est à peu près aussi celle des rues de Silchester.

Pour l'ordinaire, ces rues étaient pavées. A Rome on a retrouvé

1. Cf. Friedländer, *Sittengeschichte*, I, p. 10. I, p. 13 de la trad. française.

2. Breton, *Pompéi*, p. 39 ; Overbeck-Mau, *Pompéi*, p. 633, note 25.

dans les différents quartiers le dallage de ces voies antiques, au Forum, au Palatin, où il est encore visible et, sur certains points, intact ; au Champ de Mars, sur l'Aventin, sur l'Esquilin, sur le Quirinal. A Pompéi (fig. 28) les rues sont pavées de gros blocs de lave polygonale, enchâssés les uns dans les autres et consolidés par des cailloux, des morceaux de marbre ou de granit introduits dans les joints <sup>1</sup>. A Timgad (fig. 29), le pavement est fait de grandes dalles rectangulaires placées de biais par rapport à l'axe de la route, de telle sorte que les roues des chars, pesamment suspendus, ne frappaient pas simultanément ni normalement les bords de la dalle : par là le choc était atténué et la pierre moins exposée aux accidents. On a constaté l'existence de pavements semblables dans les rues de toutes les villes du monde romain que l'on a fouillées.

Mais, avec ce procédé, quand les voies étaient en pente, la surface ne laissait pas que d'être très glissante. Pour remédier à cet inconvénient, on labourait la surface des dalles de stries en damier ou de rainures, qui créaient dans les pierres des aspérités.

Il n'est pas rare de rencontrer au milieu de ces pavements de chaussées, des pierres ajourées qui permettaient aux eaux de pluie de se perdre dans le sous-sol ; elles se présentent sous la forme de petites cuvettes percées de rosaces ou d'ornements analogues.

Les rues secondaires et les ruelles recevaient naturellement un pavement moins soigné et moins solide ; à Pompéi, le sol était fait de petits cailloux ; ailleurs on employait aussi la brique.

Les grandes rues étaient souvent bordées de trottoirs, plus ou moins élevés. A Pompéi leur niveau dépassait celui de la chaussée de près de 0 m. 50. Aussi, pour éviter aux promeneurs qui voulaient traverser la rue la peine de monter et de descendre, on avait disposé, au travers de la voie, de distance en distance, comme on peut la voir en se reportant à la fig. 28 (premier plan), des bornes plates de même hauteur que les deux trottoirs, qui permettaient de passer de l'un à l'autre de plain-pied. De plus, en temps d'orage, quand la chaussée était changée en torrent, on pouvait, au moyen de ces pierres, franchir la rue sans se mouiller. Mais, d'ordinaire, la hauteur des trottoirs était bien moindre.

Il n'était pas rare que les bas côtés fussent entièrement occupés

1. Cf. Mazois, *Les ruines de Pompéi*, II, p. 31 (frontispice) ; Gusman, *Pompéi*, p. 197 et suiv.

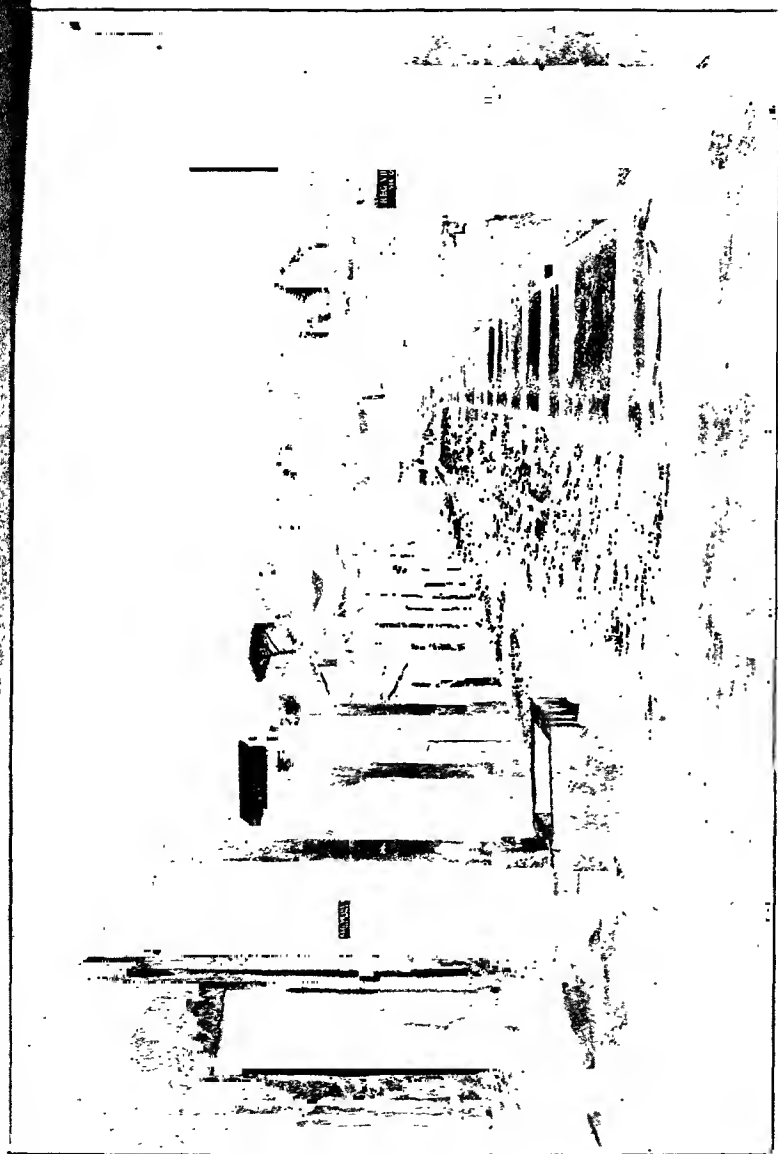


Fig. 28. — Une rue de Pompéi.

par des portiques qui formaient, à droite et à gauche de la chaussée, des colonnades couvertes pour les piétons. Des restes en sont visibles à la figure 29. C'est, en effet, une nécessité dans des pays

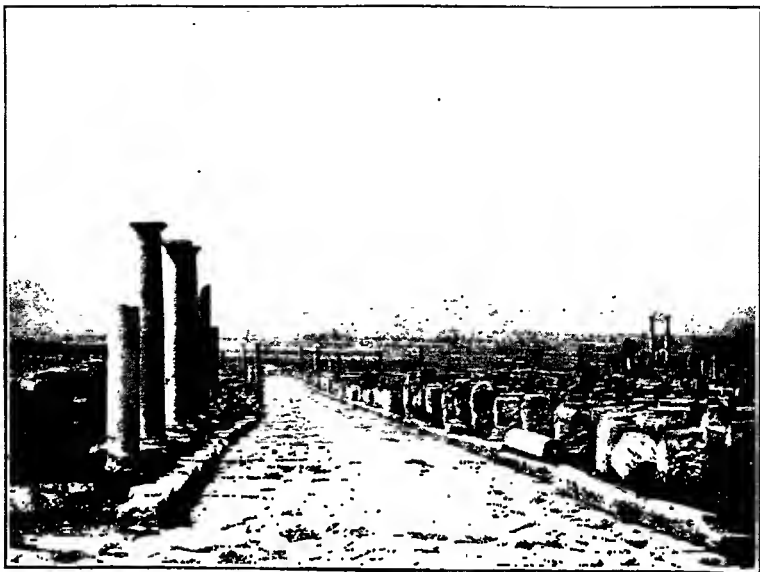


Fig. 29. — Une rue de Timgad.

chauds où les pluies sont aussi violentes que la chaleur est intense, d'assurer au public un abri contre les intempéries des saisons ou les rayons du soleil. On avait donc inventé d'établir auprès des temples, autour des places, le long des théâtres, partout où affluait la foule, des galeries, dont le fond était formé par les murs des édifices et la façade par des colonnes ou des piliers supportant le bord d'un toit en pente. A Rome, les portiques arrivèrent à former des édifices indépendants, à plusieurs rangées de colonnes, comme le portique Minucia, élevé en 109 av. J.-C., le portique des Dii Consentes, celui de Métellus, celui de Pompée, celui de Livie, celui d'Octavie : les uns se présentaient sous la forme de longues galeries ouvertes sur le devant, dont le fond était occupé par des boutiques ; d'autres constituaient des péristyles entourant des cours et des jardins. Dans les villes d'Italie et de province, les portiques restèrent, avant tout, des bordures de promenades, de places, de périboles de temples et surtout de rues.

§ III. — *Murailles.*

Naturellement la plupart des villes qui se créèrent, aussi bien en Italie qu'en province, dans les régions qui n'étaient pas entièrement sûres furent tout d'abord entourées d'un mur de fortification.

Il en fut ainsi de Rome quand le Palatin composait à peu près toute la ville : une muraille établie à mi-côte de la colline constituait la ligne défensive. Plus tard, sous Servius Tullius, dit la tradition, on éleva un nouveau rempart ; on le répara et même on en modifia le tracé ultérieurement, sans doute au IV<sup>e</sup> siècle de Rome, à la suite de l'invasion gauloise, si on en juge par la technique des parties qui nous en ont été conservées<sup>1</sup> : se détachant du Tibre vis-à-vis la pointe méridionale de l'île, il enveloppait la partie supérieure du Capitole et du Quirinal jusqu'à la porte Colline ; de la porte Colline il redescendait presque en ligne droite jusqu'à la porte Capène, entourant l'Aventin et, rejoignant le fleuve à la pointe orientale de cette hauteur, le suivait pour atteindre de nouveau son point de départ. Presque partout la fortification se présente sous la forme d'une grande muraille faite de gros blocs de tuf, alternativement disposés dans le sens de la hauteur et dans celui de la longueur ; il est certain qu'elle n'était pas flanquée de tours. Entre la porte Colline et la porte Esquiline s'étendait un système défensif plus perfectionné, l'*agger*<sup>2</sup> ; il se composait d'un fossé extérieur large de 100 pieds et profond de 30 ; avec les terres de déblai, on avait constitué le noyau d'une muraille, soutenue intérieurement et extérieurement par deux parements, que rattachaient entre eux des murs de liaison. Enfin, le long du Tibre, existait un mur de quai massif, doublé d'un autre mur plus élevé qui dominait le fleuve.

À Pompéi, les remparts, qui remontent à une époque fort ancienne, furent réparés à plusieurs reprises jusqu'au jour où les Romains, assurés de la sécurité, cessèrent de s'en occuper<sup>3</sup>. Telle qu'elle existait au dernier siècle avant J.-C. la muraille était faite de deux parements parallèles, plus épais à la base qu'au sommet ; le vide qui les séparait avait été rempli par de la maçonnerie de blo-

1. Cf. Stuart Jones, *Companion to Roman History*, p. 66 et suiv.

2. La description en est donnée par Denys d'Halicarnasse, IX, 68.

3. Mazois, *Pompéi*, I, p. 33 ; Breton, *Pompeia*, p. 233 et suiv. ; Mau-Kelsey, *Pompeii*, p. 231 et suiv. ; Thédenat, *Pompéi*, II, p. 9 et suiv.

cage à la partie inférieure, et, au-dessus, par de la terre formant terre-plein (fig. 30). Le parement extérieur mesurait de 8 à 10 mètres

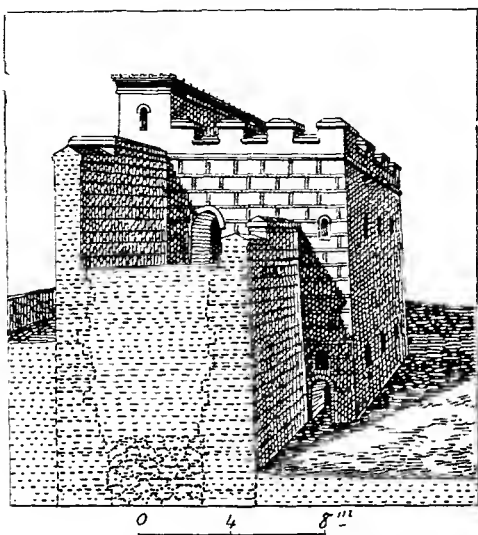


Fig. 30. — Muraille de Pompéi, d'après Mazois.

de hauteur et était garni de créneaux ; l'autre, plus élevé de 2 m. 50, était soutenu par des contreforts recouverts d'un talus de terre. On montait de la ville sur le terre-plein par des escaliers placés dans les tours auprès des portes.

La muraille était, en effet, flanquée de tours carrées, saillantes des deux côtés. Elles sont, d'ailleurs, une addition d'époque postérieure, bien qu'elles existassent déjà au temps de Sylla. On y avait disposé trois étages : le premier ouvrait sur le fossé extérieur, le second sur le terre-plein qui faisait chemin de ronde ; enfin le troisième dominait la campagne.

Les murs d'Aoste, qui remontent à Auguste, présentent les mêmes caractères. Des cailloux noyés dans du mortier formaient la partie centrale ; les parements étaient de calcaire débité en pierres de moyen appareil : ils mesuraient 2 m. 80 à la base et 2 mètres au sommet. Intérieurement, les courtines étaient renforcées de 14 mètres en 14 mètres par des contreforts saillants, sur lesquels reposait sans doute un tablier de bois, faisant chemin de ronde. Le sommet des murs, hauts de 8 mètres, était crénelé.

Des tours espacées de 170 mètres sur les grands côtés de la place, de 130 mètres sur les petits, complétaient la défense <sup>1</sup>.

Quand la paix romaine eut assuré la sécurité à l'Italie et aux provinces, c'est-à-dire sous les Flaviens et les Antonins, il ne fut plus utile, sauf sur les frontières extrêmes de l'Empire, de fortifier les villes nouvelles qui se fondaient ni même d'entretenir les fortifications existantes; les habitants du monde entier vivaient dans des cités ouvertes. Mais les choses changèrent de nouveau au III<sup>e</sup> siècle. Devant les menaces d'invasion, il redevint nécessaire de mettre à l'abri derrière des murailles les hommes et les biens, de constituer ou de reconstituer les barrières qui avaient existé autrefois.

A Rome on éleva l'immense muraille qui porte le nom de l'empereur Aurélien <sup>2</sup>, parce que ce prince en fit entreprendre la construction, et qui ne fut achevée que sous Probus. Beaucoup plus développée que l'enceinte de Servius, elle entourait la presque totalité des quatorze régions d'Auguste, y compris le quartier du Transtévère. Ce qui en caractérise le tracé c'est que, pressé par le temps, Aurélien s'efforça d'utiliser des édifices déjà existants; ainsi, il fit entrer dans la fortification le mur de soutènement des jardins des Acilius, au pied du Pincio, celui du

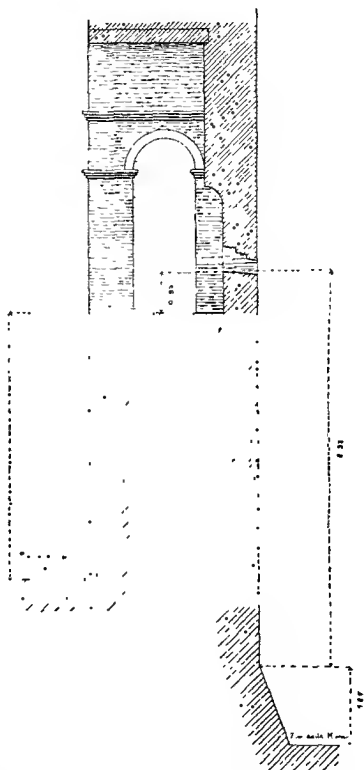


Fig. 31. — Coupe du mur d'Aurélien, d'après Homo.

1. Promis, *Storia dell' antica Torino*, pl. iv; Rochas d'Aiglun, *Principes de la fortification antique*, Paris, 1881, 8°, p. 63 et suiv.; A. Blanchet, *Les enceintes romaines de la Gaule*, Paris, 1907, 8°, p. 289.

2. Cf. Homo, *Essai sur le règne de l'Empereur Aurélien*, Paris, 1904, 8°, p. 214 et suiv.; Middleton, *Remains of Rome*, II, p. 372 et suiv.

camp prétorien, les aqueducs, l'Amphithéâtre *castrense*, des tombeaux ; naturellement il les transforma pour les approprier à leur nouvelle destination. Le mur du Pincio fut couronné de créneaux ; les arcades des aqueducs furent bouchées du côté de la campagne et percées de meurtrières ; les murailles du camp prétorien furent surélevées ; le tombeau d'Hadrien devint un bastion crénelé ; celui d'Eurysaces forma le noyau d'une tour. Quant au mur même (fig. 31) il était constitué de deux façons : la base, un socle massif épais de 4 mètres, était fait d'un solide blocage à revêtement de briques ; on y avait accumulé comme matériaux des morceaux de tuf, des briques cassées, des fragments de sculptures ; les briques de revêtement sont, elles aussi, souvent des morceaux de remploi : elles proviennent des monuments antérieurs démolis pour faire place à la nouvelle fortification. Au-dessus du socle plein, le mur se composait de deux parties : extérieurement, une paroi qui n'avait plus qu'un mètre environ d'épaisseur ; intérieurement, derrière cette paroi, une série de chambres voûtées, séparées les unes des autres par des pieds-droits, perpendiculaires à la direction du mur et formant contreforts. L'ouverture de ces chambres regarde la ville ; elles communiquent entre elles par un passage continu qui longeait toutes les courtines. Le niveau en est de 2 m. 50 environ au-dessus du sol intérieur, de 8 ou 9 mètres au-dessus du sol extérieur, beaucoup moins élevé. Le haut du mur était crénelé. A des intervalles réguliers, tous les 29 mètres environ, des tours quadrangulaires faisaient saillie au dehors. Des portes, ouvertes juste au niveau de la galerie interne des courtines au rez-de-chaussée, plus haut, au niveau du chemin de ronde, au-dessus des chambres voûtées, permettaient de communiquer de l'une à l'autre. Chaque tour était divisée en trois étages, où l'on accédait par un escalier étroit (fig. 32).

Les mêmes principes de fortification ont été appliqués à cette époque dans toutes les parties du monde romain. En général, les murailles reposaient sur une base, solidement établie, en gros blocs, capables de résister au choc des machines de guerre. Mais — et c'est là une des caractéristiques les plus sûres de ces constructions — comme on n'avait ni le temps ni l'argent nécessaires pour demander aux carrières voisines des pierres de taille soigneusement appareillées, on utilisait celles qui provenaient d'anciens monuments, publics ou privés, principalement des cimetières extérieurs aux villes qu'on pillait pour la circonstance, lorsqu'ils n'avaient pas été déjà mis à sac par les incursions ennemies. On

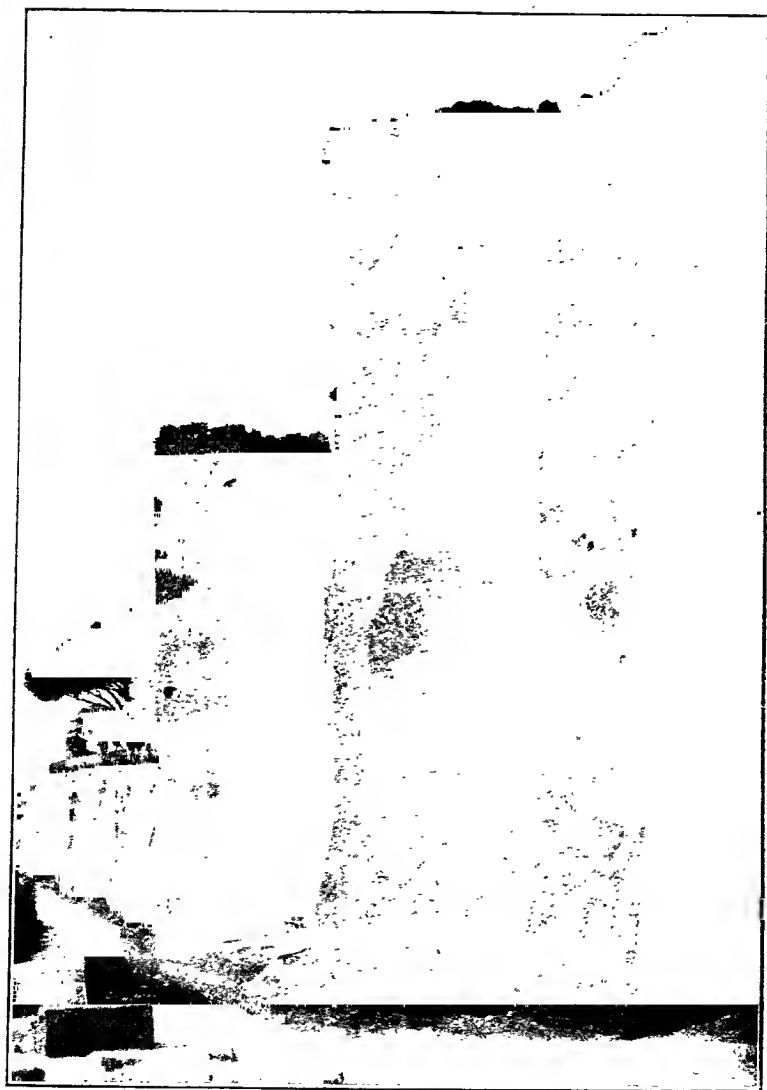


Fig. 32. — *Porta Asinaria* de l'enceinte d'Aurélien.

a trouvé dans ces sortes de soubassements des inscriptions, des pierres ornementées, des statues même <sup>1</sup>. Sur cette base on élevait une muraille en petits matériaux. Le noyau en était fait de blocage où entraient aussi, dans un mortier plus ou moins compact, toutes sortes de débris. Le revêtement consistait en pierres cubiques de petites dimensions, disposées régulièrement et coupées, de distance en distance, par exemple toutes les cinq ou dix assises, par d'autres assises de briques forment une ligne horizontale : c'est là encore une des particularités auxquelles on reconnaît les fortifications du III<sup>e</sup> et du IV<sup>e</sup> siècle ; on en trouvera de nombreux exemples, pour notre pays, dans l'étude que M. A. Blanchet a consacrée aux enceintes de la Gaule <sup>2</sup>. Le haut du mur portait généralement un chemin de ronde protégé par un parapet crénelé. Enfin ces enceintes étaient flanquées de tours, rondes le plus souvent, suivant le précepte de Vitruve <sup>3</sup>, parfois rectangulaires ou octogonales, bâties, elles aussi, sur un socle de grand appareil en pierres plus petites, réunies par du mortier et coupées de chaînes en briques <sup>4</sup>. Leur nombre est très variable.

#### § IV. — *Portes de villes.*

Les portes ouvertes dans les villes fortes sont, en général, au nombre de quatre, plus rarement de deux ; mais on a aussi des exemples de portes plus nombreuses. Elles sont, d'ailleurs, d'une grande variété de types <sup>5</sup> ; mais leur plan présente certaines particularités notables, qui sont communes à presque toutes. Elles constituent un massif de maçonnerie d'une certaine épaisseur, ouvert sur chaque face, d'une part sur la campagne, de l'autre sur la ville et fermant les deux extrémités d'un passage. Ce passage n'est pas continu : il est interrompu au milieu par une cour à ciel ouvert, où l'ennemi devait s'entasser, une fois l'entrée

1. Cf. pour la Gaule, qui a été bien étudiée à cet égard : A. Blanchet, *Les enceintes romaines de la Gaule*, p. 238 et suiv.

2. Blanchet, *op. cit.*, p. 243 et suiv. et pl. I, II, IV, XVI ; Stuart Jones, *Companion to Roman History*, p. 71 et suiv. Pour Londres, voir Haverfield, *Roman London*, dans le *Journal of Roman Studies*, 1912, p. 153.

3. I, 10.

4. Cf. Blanchet, *op. cit.*, p. 263 et pl. X, XI, XIII, XIV.

5. Voir surtout Durm, *Baukunst der Römer*, p. 437 et suiv. ; R. Schultze, *Die röm. Stadttore*, dans les *Bonner Jahrbücher*, CXVIII, 1909, p. 280 et suiv. avec les planches ; et Rostovtzev dans le *Nouveau dictionnaire encyclopédique* de Brockhaus-Ephron (en russe), XI, p. 671 et suiv.

forcée, avant de pouvoir franchir la porte de sortie et où il était exposé de tous côtés aux coups des défenseurs de la place. C'est l'application d'un principe de fortification énoncé par Végèce, et qui était connu de toute antiquité chez les Grecs <sup>1</sup>.

En outre les portes étaient, pour l'ordinaire, flanquées de tours, à droite et à gauche.

Le nombre des baies pratiquées dans les portes est pareillement variable. Tantôt on se trouve en présence d'une ouverture unique : tel est le cas pour la porte de Stabies à Pompéi, pour la porte Appienne à Rome, pour la *Porta Aurea* de Spalato ; tantôt, de deux ouvertures, comme à Pompéi (porte de la Marine), à Trèves, à Vérone, à Saintes ; tantôt de trois, ainsi qu'on le voit à la porte d'Herculanum de Pompéi, à celles d'Aoste, de Cologne, de Fano, d'Adalia en Asie Mineure. Parfois même on était allé jusqu'à ménager quatre ouvertures ; les exemples les plus connus sont la porte d'Auguste à Nîmes, la porte Saint-André et la porte d'Arroux à Autun et les portes de Turin.

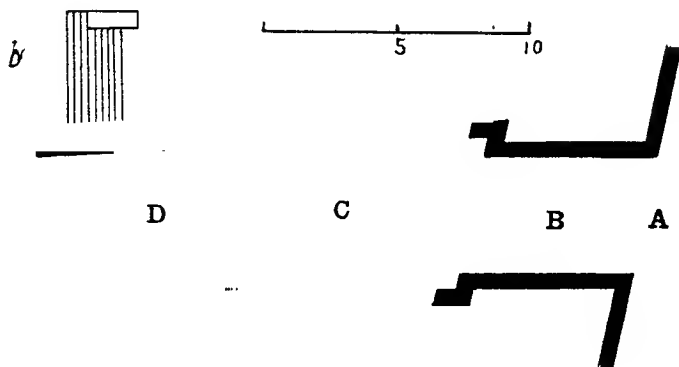


Fig. 33. — Porte de Stabies à Pompéi.

Les tours sont le plus souvent de forme arrondie ; l'étage supérieur est percé d'ouvertures par où l'on peut communiquer de l'une à l'autre, en passant par une galerie ménagée au-dessus de la porte elle-même. Tandis que les tours latérales permettaient de frapper les assiégeants de flanc, la galerie offrait les moyens de les

1. Voir Fougères, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Porta*.

accabler de projectiles de haut en bas, au moment où ils essayaient de forcer l'entrée de la place.

Quatre exemples feront mieux comprendre ces dispositions. La porte de Stabies à Pompéi (fig. 33), antérieure à l'époque romaine, se compose de deux voûtes, l'une à l'extérieur (B) précédant la baie d'entrée, l'autre faisant suite à la baie de sortie (D) ; entre les deux existe un espace découvert plus large (C) dominé de tous côtés par le rempart. Un escalier latéral (*b*) permettait d'accéder de l'intérieur de la ville au chemin de ronde <sup>1</sup>. La porte de Cologne dite « Pfaffenpforte » (fig. 34) date du milieu de l'Empire : elle présente



Fig. 34. — Porte de Cologne.

trois voûtes, une grande pour les voitures, et deux petites pour les piétons <sup>2</sup>. La fameuse porte de Trèves, appelée « *Porta Nigra* » (fig. 35) remonte à l'année 260 ; elle est constituée par deux arceaux juxtaposés qui mènent à une cour de défense dont la sortie est faite de deux autres arceaux, prolongements des premiers. Deux grandes tours demi-circulaires flanquent l'entrée. Tours et entrées sont surmontées d'étages, au nombre de trois pour la tour de droite, percés de nombreuses arcades en plein cintre qui éclairent des galeries intérieures <sup>3</sup>.

La *Porta Aurea* du palais fortifié de Dioclétien à Spalato (fig. 36)

1. Overbeck-Mau, *Pompeii*, p. 50 ; Mau-Kelsey, *Pompeii*, p. 236 ; Thédénat, *Pompeii*, II, p. 13 ; Gusman, *Pompeii*, p. 36.

2. Schultze, *loc. cit.*, pl. xv ; cf. *Bonner Jahrbücher*, XCVIII, 1895, Schulze et Steuernagel, *Colonia Agrippinensis*, p. 34 et suiv. et pl. viii.

3. Schultze, *loc. cit.*, pl. xvi ; cf. Lehner, *Die röm. Stadtbefestigung von Trier*, dans la *Westd. Zeitschrift*, XV, 1896, p. 230 et suiv.

montre des dispositions analogues. Elle s'ouvrait entre deux grandes tours octogonales. L'ouverture en était protégée par une herse

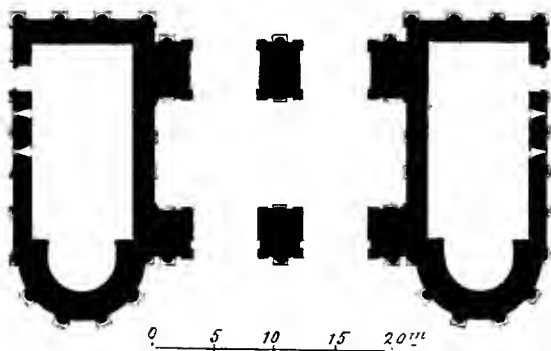


Fig. 35. — Porte de Trèves.

dont les rainures sont aujourd'hui encore parfaitement visibles. Par le couloir d'entrée on pénétrait, non pas directement dans la

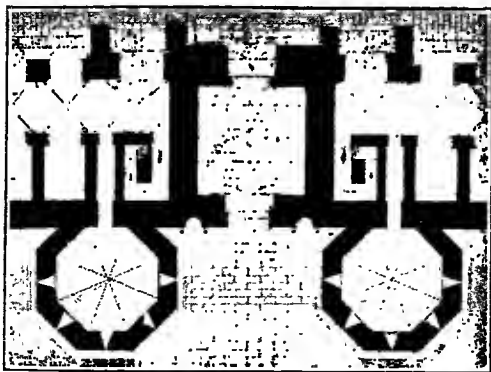


Fig. 36. — *Porta Aurea* du palais de Dioclétien. d'après Hébrard.

place, mais dans une cour d'attente d'où l'on ressortait par une autre porte, qui faisait face à la première : c'est toujours l'application du même principe <sup>1</sup>.

1. E. Hébrard et J. Zeiller, *Spalato. le palais de Dioclétien*, p. 39 et suiv.

§ V. — *Arcs de triomphe* <sup>1</sup>.

Des portes de villes se rapprochent tout naturellement les arcs dits « de triomphe » ; ils ne diffèrent des portes pour la disposition générale, que par un détail : n'étant accolées à aucune muraille, leurs faces latérales se prêtent à l'ornementation. Il ne faut pas, d'ailleurs, se laisser tromper par le terme usuel d'« arc de triomphe », dont l'emploi remonte, pourtant, à l'antiquité. La plupart de ces sortes d'édifices n'ont pas été construits à l'occasion d'un triomphe, bien qu'ils rappellent par leur forme ceux qu'on érigéait sur le passage des triomphateurs. Ce sont à l'origine des monuments honorifiques destinés à commémorer un événement notable. Plinie explique <sup>2</sup> que, alors qu'autrefois on dressait des statues sur des colonnes, afin d'élever ceux qu'elles représentaient au-dessus des autres mortels, on était arrivé de son temps au même résultat avec des arcs ; et ce qu'on sait des premiers arcs (*fornice*s) édifiés à Rome confirme son assertion. C'est ainsi qu'en l'année 196 av. J.-C., L. Stertinius avait fait construire, avec le butin pris en Espagne, trois arcs surmontés de statues de bronze doré, dont l'un dans le cirque Maxime <sup>3</sup>. En 190, Scipion l'Africain, avant de partir avec son frère pour l'Orient, fit de même <sup>4</sup>. Par contre, c'est en souvenir d'un triomphe que Q. Fabius Maximus Allobrogicus éleva un arc en 121 av. J.-C. pour célébrer sa victoire sur les Allobroges <sup>5</sup>. Même sous l'Empire, où la mode des arcs de triomphe se développa et se répandit dans les provinces, on compte ceux qui rappellent des succès militaires tels que l'arc de Titus, l'arc de Septime Sévère sur le forum, et l'arc de Constantin, voisin du Colisée. La plupart du temps il serait plus conforme à la vérité et

1. Cf. Graef dans les *Denkmäler des klass. Altertums* de Baumeister, au mot *Triumph und Ehrenbögen* ; Guadet, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Arcus* I, p. 391 et suiv. ; Hülsen, *Festschrift für O. Hirschfeld*, p. 423 et suiv. ; Curtis, *Roman monumental arches*, dans les *Supplementary Papers of the American School at Rome*, II, p. 26 et suiv. ; Durm, *Baukunst der Römer*, p. 718 et suiv. ; G. Spano, *L'origine degli archi onorari e trionfali romani* (dans *Neapolis*, I, 1913, p. 144 et suiv.). On trouvera aussi la représentation d'un certain nombre d'arcs de triomphe et de portes dans Ferd. Noack, *Die Baukunst des Altertums*, s. d., pl. cxxx, cxlv à clv, cxci et, pour l'Afrique, dans Gsell, *Les monuments antiques de l'Algérie*, pl. xxviii à xliii.

2. *Hist. Nat.*, XXXIV, 17.

3. *Liv.*, XXXIII, 27.

4. *Liv.*, XXXVII, 3.

5. Ascon. in *Verrem*, I, § 19, p. 133 (éd. Orelli) ; *C. I. L.*, VI, 1303 et suiv.

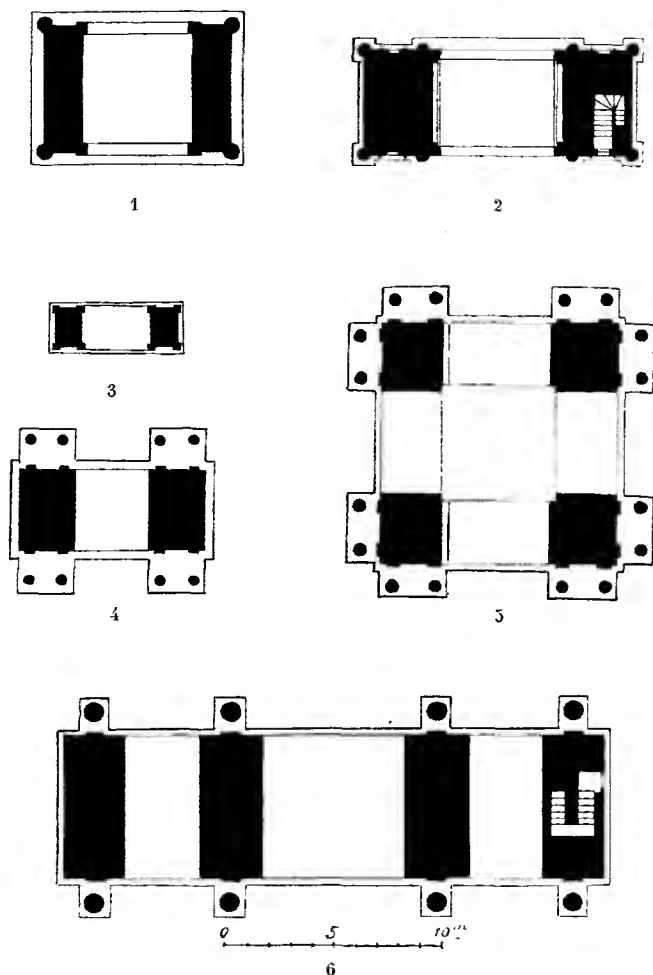


Fig. 37. — Plans d'arcs de triomphe.

1. Arc d'Auguste, à Suse. — 2. Arc de Titus, à Rome. — 3. Arc des Argentiers, à Rome. — 4. Arc de Septime Sévère, à Haïdra. — 5. Arc de Caracalla, à Tébessa. — 6. Arc de Constantin, à Rome.

en tout cas plus prudent de substituer au terme « arc de triomphe » celui de « arc monumental ».

Quelques-uns, ainsi qu'on l'a établi par des exemples certains <sup>1</sup>, avaient une signification politique et religieuse ; leur érection accompagnait la fondation d'une colonie et leur emplacement marquait l'entrée de la ville, sur la ligne du pomerium. Il en était ainsi à Aoste, à Suse, en Italie ; à Orange, en Gaule ; en Afrique, à Béja, à Uchi Majus, à Timgad.

D'autres devaient perpétuer la mémoire de travaux entrepris par des empereurs : l'arc de Rimini, à l'extrémité de la voie Flaminienne restaurée par Auguste, l'arc de Bénévent, sur la voie Trajane, ou celui d'Ancone, sur le môle du port. Pour la plupart leur signification nous échappe : on voit seulement qu'ils portent le nom de l'empereur régnant. Dans bien des cas, il semble que ce fussent simplement des portes monumentales, particulièrement soignées, aux abords d'une ville (Lambèse, Timgad), aux extrémités ou au milieu d'un pont (Saint-Chamas, Martorell, Saintes, Alcantara), à l'entrée d'une place publique (Pompéi, Sbëitla, Pétra) ; on y inscrivait le nom du souverain, comme on le faisait sur d'autres édifices, théâtres, portiques, à la fois pour dater la construction et par loyalisme.

La forme des arcs monumentaux n'est pas toujours la même : on a noté dans leurs plans des différences caractéristiques <sup>2</sup>.

Le plus grand nombre d'entre eux ne présentent qu'une seule ouverture. M. Graef qui a fait un relevé, devenu incomplet d'ailleurs, des différentes portes triomphales connues, — dans lesquelles il a fait figurer un certain nombre de portes de villes — en a compté 85 sur 125, parmi lesquels on peut citer trois arcs du temps d'Auguste, ceux de Suse (fig. 37, 1), d'Aoste et de Rimini ; celui de Saint-Remy, qui est de la même époque, sinon antérieur ; l'arc de Titus à Rome (fig. 37, 2) ; ceux de Bénévent, d'Ancone, de Mac-tar, d'Alcantara, qui datent de Trajan ; l'arc d'Hadrien à Athènes ; l'arc des Argentiers à Rome (fig. 37, 3) et celui d'Haïdra, contemporains de Septime Sévère (fig. 37, 4) <sup>3</sup>.

Quelques-uns ont deux portes : l'arc de Saintes (Tibère), celui d'Announa (date inconnue). Fréquemment 22 fois d'après M. Graef on rencontre des arcs à trois baies, une grande au centre et deux

1. Frothingham, *Rev. arch.*, 1905, II, p. 216 et suiv.

2. Graef, *loc. cit.* ; Guadet, *loc. cit.*

3. *Loc. cit.*, p. 1875 et suiv.

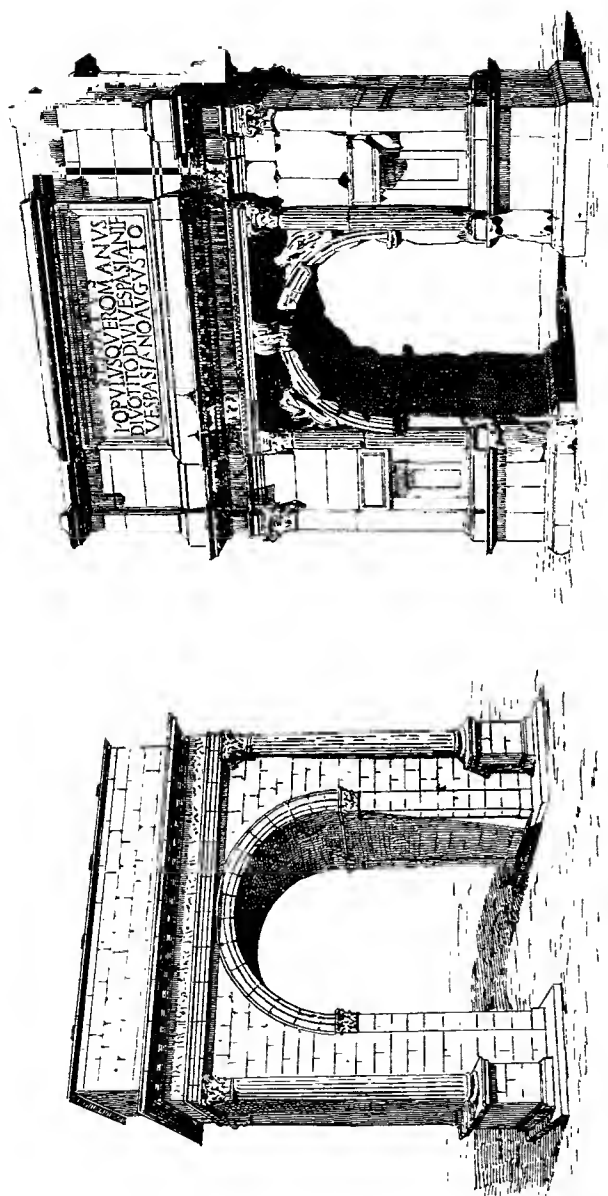


Fig. 38 et 39. — Arcs de Suse et arc de Titus (Arcs à une seule baie).

petites, une de chaque côté : Rome en fournit de beaux exemples, avec l'arc de Septime Sévère (fig. 40) et celui de Constantin ;



Fig. 40. — Arc de Septime Sévère à Rome (trois baies).

Orange, avec celui de Tibère (fig. 41) ; Timgad, avec l'arc dit de Trajan ; Lambèse, avec celui de Septime Sévère.

Enfin on connaît une dizaine d'arcs à quatre baies (*quadrifrons*). Des arcs de cette sorte sont, en réalité, quatre arcs à une baie juxtaposés et formant les quatre faces d'un édifice de forme quadrangulaire. On peut citer dans cette catégorie : à Rome, le *Janus quadrifrons* qui formait l'entrée du *Forum boarium*, l'arc de Caracalla à Tébessa (fig. 37, 51), celui de Marc Aurèle à Tripoli.

La décoration des arcs a varié avec le temps, s'est perfectionnée, s'est surchargée. Jusqu'au début du <sup>II</sup>e siècle, ils étaient ornés de colonnes engagées ou de pilastres, dont quatre garnissaient les

angles extérieurs de l'édifice, tandis que les autres encadraient la baie centrale ; ainsi sont décorés ceux de Vérone, d'Aoste, de Spolète, de Suse (fig. 37, 1 ; cf. 38), de Carpentras, de Martorell et de Bara, en Espagne, de Philippes, d'Orange, comme aussi l'arc de Titus (fig. 37, 2 ; cf. 39). Tous appartiennent au dernier siècle avant J.-C. et au premier de notre ère.



Fig. 41. — Arc d'Orange (trois baies).

Dans la suite, les colonnes d'angles disparaissent et l'on prend l'habitude de détacher les autres, en les plaçant sur des piédestaux saillants élevés ; le haut des colonnes est relié au corps du bâtiment par des décrochements de l'attique. L'exemple le plus ancien est fourni par l'arc de Trajan à Asseria en Dalmatie<sup>1</sup> ; ainsi sont conçus les arcs d'Hadrien à Athènes, l'arc dit de Trajan à Timgad, qui appartient sans doute à une date un peu plus basse que cet

1. *Jahreshefte des arch. Institutes in Wien*, XI, 1908 (Beiblatt), p. 30 et suiv.

empereur, les arcs de Septime Sévère à Rome et à Haïdra (fig. 37, 1 et 40 ; celui de Caracalla à Tébessa (fig. 37, 5), de Constantin à Rome (fig. 37, 6), etc.

Les arcs monumentaux étaient surmontés de statues souvent en bronze doré ; elles ont naturellement disparu aujourd'hui ; mais le souvenir nous en a été conservé par des représentations figurées, en particulier par des monnaies. En outre, beaucoup étaient chargés de bas-reliefs qui se développaient sur la frise, couvraient les faces ou les côtés ; souvent des Victoires occupaient le tympan, à droite et à gauche de la baie centrale. Les bas-reliefs des arcs de Titus, de Septime Sévère, de Constantin à Rome montraient des scènes de guerre et de triomphe ; de même pour l'arc de Bénévent. A Orange et à Carpentras, on voit des armes, des trophées, des prisonniers.

On trouvera ci-dessous la liste des « arcs de triomphe », existant encore en tout ou en partie, *dont la date peut être fixée d'une façon certaine ou approximative*. Cette liste a été dressée à l'aide de celles qu'ont données MM. Graef et Curtis, complétées et mises au point. Nous avons indiqué par un astérisque les arcs reproduits en phototypie par M. Curtis, par une croix ceux dont le dessin figure dans l'article de M. Graef.

## I. FIN DE LA RÉPUBLIQUE. EMPIRE JUSQU'À TIBÈRE

### ITALIE

1. + **Aoste** (Italie). Date : vers 25 av. J.-C. — Baie unique de 8<sup>m</sup> 86.
2. \***Aquino** (Italie). Date : voisine de celle de l'arc d'Aoste. — Baie unique. — La dédicace n'existe plus.
3. **Pompéi**. Deux arcs formant entrée du forum. — Date : Début de l'Empire pour celui de gauche, règne de Tibère pour celui de droite. — Baie unique de 4<sup>m</sup> 15 pour ce dernier, de 3<sup>m</sup> pour l'autre. — La dédicace de celui de droite est au *C. I. L.*, X, 798.
4. + **Rimini** (Italie). Date : 27 av. J.-C. — Baie unique large de 6<sup>m</sup> 84. — La dédicace est au *C. I. L.*, XI, 365.
5. **Spolète**. Date : 23 ap. J.-C. environ. — Baie unique de 4<sup>m</sup> 16 de large. — La dédicace est au *C. I. L.*, XI, 4776, 4777.
6. + **Suse** (Italie). Date : 9-8 av. J.-C. — Baie unique large de 5<sup>m</sup> 86. — La dédicace est au *C. I. L.*, V, 7231.
7. + **Vérone**. Date : Règne d'Auguste. — Baie unique de 3<sup>m</sup> 60. — La dédicace est au *C. I. L.*, V, 3464.

## ESPAGNE

8. **Caparra.** Date : Règne d'Auguste ? — Arc à quatre faces avec baie centrale de 3<sup>m</sup> 95. — Cf. *C. I. L.*, II, 834.

## FRANCE

9. + **Aix-les-Bains.** Date : Règne d'Auguste ? — Baie unique de 3<sup>m</sup> 69. — La dédicace est au *C. I. L.*, XII, 2473.
10. \***Carpentras.** Date : Début de l'Empire. Baie unique de 3<sup>m</sup> 55. La dédicace n'existe plus.
11. **Cavaillon.** Arc à quatre faces. — Même date. — Baie unique sur chaque face de 3<sup>m</sup> 30. — La dédicace n'existe plus.
12. + **Orange.** Date : Fin de la République ou début de l'Empire. — Trois baies, celle du centre, large de 5<sup>m</sup>, celles des deux côtés, de 2<sup>m</sup> 98. — Inscription en lettres de bronze ajoutée après coup sous Tibère *C. I. L.*, XII, 1230).
13. + **Saintes.** Date : 17 après J.-C. — Deux baies de 3<sup>m</sup> 90 chacune. — L'inscription de la frise est au *C. I. L.*, XIII, 1036.
14. **Saint-Chamas.** Date : Règne d'Auguste ? — Baie unique de 3<sup>m</sup> 55. — La dédicace est au *C. I. L.*, XII, 647.
15. + **Saint-Remy.** Date : Fin de la République ou début de l'Empire. — Baie unique de 4<sup>m</sup> 68. La dédicace n'existe plus.

## ISTRIE

16. **Pola.** Date : vers 27 av. J.-C. — Baie unique de 4<sup>m</sup> 30. — La dédicace est au *C. I. L.*, V, 50.

## DALMATIE

17. **Trieste.** Date : Règne d'Auguste. — Baie unique.

## GRÈCE

18. **Corinthe.** Date : Règne d'Auguste ? — Baie unique de 3<sup>m</sup> 65 de large.
19. **Philippe** (Grèce). Date : 42 ? av. J.-C. — Baie unique de 4<sup>m</sup> 98. — La dédicace, en lettres de bronze, est indéchiffrable.

## II. DE TIBÈRE A HADRIEN

## ITALIE

20. + **Rome.** Arc de Titus. Date : 82 ap. J.-C. — Baie unique large de 5<sup>m</sup> 36. — L'inscription est sur la frise *C. I. L.*, VI, 945.
21. + **Bénévent.** Date : 115. — Baie unique de 5<sup>m</sup> 30. — La dédicace est au *C. I. L.*, IX, 1558.
22. + **Ancône.** Date : 115. — Baie unique large de 3 m. — Inscription sur l'attique (*C. I. L.*, IX, 5894).

## ESPAGNE

23. + **\*Alcantara**. Date : 105-106 ap. J.-C. — Baie unique de 5 m. de large. — Inscription sur la frise (*C. I. L.* , II, 759).
24. **Bara**. Date : Règne de Trajan. — Baie unique large de 5<sup>m</sup> 20. — Inscription sur la frise (*C. I. L.*, II, 4282).
25. **Martorell**. Date : Époque de Trajan ? — Baie unique de 6<sup>m</sup> 20.

## DALMATIE

26. **Asseria**. Date : 113. — Baie unique large de 4<sup>m</sup> 09. — L'inscription de l'attique figure dans l'*Année épigr.*, 1908, 193.

## ASIE MINEURE

27. **Labandja**. Date : Époque de Trajan ? — Baie unique de 6<sup>m</sup> 20.
28. **\*Patara**. Date : Fin du 1<sup>er</sup> siècle ? — Trois baies, dont celle du centre large de 3<sup>m</sup> 58, les autres de 2<sup>m</sup> 60.

## AFRIQUE

29. + **\*Mactar**. Date : 116. — Baie unique de 3<sup>m</sup> 90 de large. — Inscription sur la frise (*C. I. L.*, VIII, 621).
30. **\*Henchir-Sidi-Abd-el-Melek**. Date : Époque de Trajan ? — Baie unique de 3 m. de large. — Inscription de la frise (*C. I. L.*, VIII, 11924).

## III. D'HADRIEN A SEPTIME SÉVÈRE

## GRÈCE

31. + **Athènes**. Date : 120 ? — Baie unique de 6<sup>m</sup> 10 de large. — Inscription sur la frise (*C. I. Gr.*, 520).

## ASIE

32. + **Djerach**. Date : 1<sup>re</sup> siècle. — Trois baies.
33. **Palmyre**. Date : Époque d'Hadrien. — Trois baies, celle du milieu large de 7<sup>m</sup> 63, les deux autres de 3<sup>m</sup> 74.

## ÉGYPTE

34. **Antinoë**. Date : Époque d'Hadrien ? — Trois baies larges, celles du centre de 5<sup>m</sup> 21, les autres de 2<sup>m</sup> 46.

## AFRIQUE

35. **\*Bou-Ftis**. Date : 137. Baie unique large de 5<sup>m</sup> 88.
36. **Lambèse**. Porte de Verecunda. Date : Règne de Commode. — Une seule baie de 3<sup>m</sup> 77 de large. — Les inscriptions de l'attique sont au *C. I. L.*, VIII, 2698 et 18247.

37. **Id.** Porte voisine du camp. Date : Règne de Commode. Baie unique large de 3<sup>m</sup> 20. — Les inscriptions de l'attique sont au *C. I. L.*, VIII, 18112 et 18146.
38. **Marcouna.** Date : 162. — Baie unique large de 3<sup>m</sup> 40. — Inscriptions de l'attique au *C. I. L.*, VIII, 18510, 18511.
39. **Id.** Date : 172. — Baie unique large de 3<sup>m</sup> 20. — Inscriptions de l'attique au *C. I. L.*, VIII, 18497 et 18498.
40. **Medeina.** Date : 128 ? — Baie unique large de 3<sup>m</sup> 60. — L'inscription de la porte a été publiée par M. Merliu, *Forum d'Althiburus*, p. 22.
41. **Sbéitla.** Date : Entre 140 et 143. — Trois baies, celle du centre large de 3<sup>m</sup> 15, les autres de 1<sup>m</sup> 52. — Inscriptions sur l'attique (*C. I. L.*, VIII, 228).
42. + **\*Timgad.** Arc dit de Trajan. Date : II<sup>e</sup> siècle. — Trois baies larges, celle du milieu de 4<sup>m</sup> 20, les deux autres de 2<sup>m</sup> 50. — Une des inscriptions de la frise est au *C. I. L.*, VIII, 17842.
43. **Id.** Porte du Nord. Date : 149. — Baie unique large de 3<sup>m</sup> 20. — Inscription de la frise au *C. I. L.*, VIII, 17832.
44. **Id.** Porte de l'Ouest. Date : 166-169. — Baie unique large de 3<sup>m</sup> 75. — Inscription de la frise au *C. I. L.*, VIII, 2364.
45. **Id.** Porte de l'Est. Date : 171. — Baie unique large de 4<sup>m</sup> 20. — Inscription de la frise, inédite.
46. + **Tripoli.** Date : 163. Arc à quatre faces. — Inscription de la frise au *C. I. L.*, VIII, 24.
47. **Zana.** Date : 165. Baie unique de 4<sup>m</sup> 50 de large. — Inscriptions de l'attique au *C. I. L.*, VIII, 4591 et 4592.

## FRANCE

48. **Besançon.** Date : Au plus tôt du temps d'Hadrien. — Une seule baie large de 5<sup>m</sup> 63.

## IV. DE SEPTIME SÈVÈRE A CONSTANTIN

## ITALIE

49. + **Rome.** Arc de Septime Sévère. Date : 203. — Trois baies, celle du milieu large de 6<sup>m</sup> 77, les autres de 2<sup>m</sup> 96. L'attique porte la dédicace (*C. I. L.*, VI, 1033).
50. + **Id.** Arc des Argentiers. Date : 204. — Une baie large de 3<sup>m</sup> 30. — L'inscription est au *C. I. L.*, VI, 1035.
51. **Id.** Arc de Gallien. Date : 262. — Probablement trois baies. Celle du centre mesure 7<sup>m</sup> 30 de large. — L'inscription est au *C. I. L.*, VI, 1106.

## FRANCE

52. **\*Reims.** Date : III<sup>e</sup> siècle ? — Trois baies larges, celle du centre de 5<sup>m</sup> 07, les autres de 3<sup>m</sup> 24.

## ASIE

53. **Bosra**. Date : Règne de Philippe ? — Trois baies, celle du milieu large de 6<sup>m</sup> 29, les autres de 3,05.  
 54. **Laodicée**. Date : Début du III<sup>e</sup> siècle ? — Arc à quatre faces. — Les baies larges mesurent 5<sup>m</sup> 80, les autres 4<sup>m</sup> 75.  
 55. **Salonique**. Date : Entre 297 et 305. — Trois baies, celle du centre large de 9<sup>m</sup> 70, les autres de 4<sup>m</sup> 85.

## AFRIQUE

56. **Djemila**. Date : 216. — Une seule baie de 4<sup>m</sup> 34. — L'inscription est encore en place *C. I. L.*, VIII, 8321.  
 57. **Dougga**. Date : 205. — Baie unique large de 5 m. — L'inscription a été restituée par M. L. Poinssot *Nouv. arch. des Missions*, nouv. série, fasc. 8, 1913, p. 118 et suiv.  
 58. **Id.** Bab-Roumia. Date : Règne de Sévère Alexandre. — Une seule baie de 3<sup>m</sup> 92 de large. — L'inscription est au *C. I. L.*, VIII, 1485.  
 59. **\*Haidra**. Date : 195. — Une seule baie de 5<sup>m</sup> 74 de large. — L'inscription existe encore sur l'attique *C. I. L.*, VIII, 306, 307.  
 60. **\*Lambèse**. Date : Règne de Septime Sévère ? — Trois baies mesurant, celle du milieu 5<sup>m</sup> 60 de large, les autres 2<sup>m</sup> 30.  
 61. **\*Oum-el-Abouab**. Date : Règne de Caracalla ? — Porte unique large de 5<sup>m</sup> 11. — Inscription au *C. I. L.*, VIII, 11216.  
 62. **\*Sbéitla**. Date : Époque de Dioclétien. — Baie unique de 5<sup>m</sup> 60 de large. — L'inscription est au *C. I. L.*, VIII, 232.  
 63. **Henchir-Sidi-Abd-er-Rebbou**. Date : 238. Une baie de 4<sup>m</sup> 43. — L'inscription est au *C. I. L.*, VIII, 15372.  
 64. **\*Tébessa**. Date : 214. — Arc à quatre faces, percées chacune d'une porte de 2<sup>m</sup> 50 de large. — Inscriptions sur les attiques : *C. I. L.*, VIII, 1855-1857.  
 65. **Zana**. Date : 217. — Trois baies larges, celle du centre de 3<sup>m</sup> 90, les autres de 2<sup>m</sup> 10. — L'inscription est au *C. I. L.*, VIII, 4598.  
 66. **Zanfour**. Date : 215. — Baie unique de 5<sup>m</sup> 60 de large. — L'inscription est au *C. I. L.*, VIII, 4798.

IV<sup>e</sup> SIÈCLE

## ITALIE

67. + **Rome** Arc à quatre faces du *Forum Boarium*. — Date : III<sup>e</sup> ou IV<sup>e</sup> siècle. — Ouverture de chaque face large de 5<sup>m</sup> 70.  
 68. + **Id.** Arc de Constantin. Date : 315. — Trois baies, celle du milieu large de 6<sup>m</sup> 50, les deux autres de 3<sup>m</sup> 30. — L'inscription de l'attique est au *C. I. L.*, VI, 1139.

## AFRIQUE

69. **\*Kasrine**. Date : 312 reconstruction. — Ouverture unique de 3<sup>m</sup> 65 de large. — L'inscription est au *C. I. L.*, VIII, 210.

## CHAPITRE V

### CITERNES, AQUEDUCS, FONTAINES ET ÉGOUTS,

SOMMAIRE. — I. Citernes. — II. Aqueducs et châteaux d'eau. — III. Distribution de l'eau. Fontaines. — IV. Égouts. Canaux de drainage.

Les villes ne peuvent vivre, prospérer et grandir, si elles ne sont pas largement approvisionnées d'eau ; il en faut pour la boisson et pour la nourriture des habitants, pour la propreté des rues, des maisons, des places publiques ; il en fallait surtout à l'époque romaine pour alimenter les bains publics et privés, si nombreux dans les moindres agglomérations.

Aussi la question des eaux occupait-elle une des premières places dans les préoccupations des particuliers aussi bien que des autorités ; et les ingénieurs avaient-ils amené à la perfection l'art de recueillir et de conduire jusque dans les cités les eaux de pluie ou de source.

#### § I. — *Citernes* <sup>1</sup>.

Tout d'abord chaque maison avait sa citerne, disposée au centre de l'*atrium*, sous l'*impluvium* ; elle recueillait la pluie qui tombait sur le toit et dans la cour ; mais la quantité de liquide ainsi emmagasiné était assurément insuffisante pour les habitants.

Le mal n'était pas sans remède si la ville s'élevait au bord d'une rivière à débit constant ; l'eau qui y coulait fournissait aux particuliers le surplus dont ils avaient besoin. C'est là un fait sur lequel il n'est pas utile d'insister.

De même, si dans les limites de la cité jaillissait une source abondante : on prenait alors soin de la capter afin d'en éviter la déperdition, de la recueillir en un point où il fût facile d'y puiser. On l'entourait d'un bassin de forme circulaire ou carrée, souvent élégamment décoré ; on la couvrait d'une voûte, pour la protéger

1. Cf. E. Guillaume, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Cisterna*.

contre la terre et tous les corps étrangers qui auraient pu la contaminer. Quelque sanctuaire à la nymphe protectrice du lieu complétait parfois l'ensemble.

Mais une bonne partie des agglomérations urbaines étaient éloignées de toute rivière et privées d'une source puissante; il fallait chercher ailleurs le supplément d'eau nécessaire à la consommation locale. On fut alors amené à édifier de grandes citernes publiques ou même privées. Les unes étaient simplement des bassins couverts, soutenus par des piliers qui pouvaient atteindre de grandes dimensions; les autres étaient plus compliquées<sup>1</sup>. Vitruve a indiqué le principe qui devait présider à leur construction. Comme les eaux de pluie sont chargées de poussière, on devait avoir soin d'échelonner les citernes par bassins successifs, qui se transmettaient les unes aux autres le liquide progressivement épuré. On a gardé un spécimen remarquable de ce procédé de filtrage dans un édifice de Fermo, autrefois *Firmum*<sup>2</sup>. Les bassins y étaient situés sur le haut d'une colline élevée, loin de toute rivière et de tout aqueduc; il n'est pas douteux qu'ils étaient remplis par les eaux de pluie du pays. La citerne se compose d'une série de chambres voûtées, mesurant 9 mètres sur 6 mètres et hautes de 5<sup>m</sup> 20; elles sont réparties en deux étages superposés. La voûte des chambres inférieures, de deux en deux, était percée d'ouvertures carrées par où l'eau circulait; au même étage, elle se répandait d'une chambre dans la voisine par des portes cintrées, larges de 2<sup>m</sup> 45, hautes de 1<sup>m</sup> 50, percées dans les murs latéraux. Les sédiments que le liquide a déposés dans ces salles sont tellement abondants qu'elles sont devenues à peu près impraticables.

Le même système était employé, quand, au lieu d'eau de pluie, le réservoir recevait l'eau d'un aqueduc pénétrant dans la ville; quelque belle qu'elle fût, une telle eau contenait, elle aussi, des impuretés qu'il fallait éliminer.

Il arrivait, d'ailleurs, qu'une citerne fût construite primitivement pour être remplie par les eaux pluviales et qu'ensuite, après l'établissement d'un aqueduc, elle servit de débouché à la nouvelle canalisation. C'est ce qui semble, par exemple, s'être produit à Carthage. Il existait dans cette ville de grandes citernes, qui remontent, peut-être, à l'époque punique; quand Hadrien eut

1. Vitruv., VIII, 7.

2. *Annali dell' Instituto arch.*, 1846, p 46 et suiv.; *Monumenti*, IV. pl. xxv et xxvi.

amené au cœur de la cité les eaux du mont Zaghouan, elles furent aménagées pour recevoir et emmagasiner le produit de cette nouvelle adduction <sup>1</sup>.

De quelque façon que les citernes fussent alimentées, leur mode de construction était le même. Les murs faits, la plupart du temps, de ce béton étanche qu'on appelait *opus signinum*, parfois en briques ou même en grand appareil, étaient revêtus d'un enduit imperméable, d'un ciment dans lequel entraient souvent de la poussière de tuileaux ; cet enduit est caractéristique des réservoirs romains.

Quant au plan, il est de deux sortes, suivant que le système adopté veut être plus ou moins perfectionné. Le plus simple consiste en une chambre unique, où l'eau vient s'amasser. Quand les dimensions de la citerne sont considérables, la voûte est soutenue par des piliers. Un exemple remarquable de citernes de cette nature est fourni par les ruines de la ville d'*Uthina* (Oudna), en Tunisie <sup>2</sup> ; on y voit deux très grandes citernes ; l'une d'elles, la plus petite, mesure 65 mètres de long sur 23 mètres de large ; ses dix-huit piliers disposés sur deux rangées forment trois nefs. C'est suivant le même principe que sont construites les citernes voisines de Baïes, appelées *Piscina mirabilis* <sup>3</sup>, construction de 71 mètres de long sur 27 de large ; la voûte est supportée par 48 piliers, qui partagent la salle en cinq nefs : elle contenait environ 1900 mètres cubes d'eau.

Mais à côté des réservoirs de cette nature, il en existait d'autres, plus perfectionnés, bâtis suivant le système des « citernes échelonnées » que recommandait Vitruve et dont nous avons déjà parlé.

Ces sortes de constructions sont très nombreuses et l'on n'a que l'embarras de choisir parmi tous les exemples qui nous sont parvenus.

Ainsi, il existe sur l'Aventin une grande piscine qui servait pour l'usage des thermes de Titus : on lui donne le nom de « Le Sette Sale », bien qu'elle se compose en réalité de neuf salles parallèles, non de sept (fig. 42). Elle mesure 42 mètres sur 56 <sup>4</sup>. Chaque compartiment communique avec le voisin au moyen de portes pratiquées dans la muraille de séparation. Il faut noter que ces portes ne sont jamais placées en face l'une de l'autre : de la sorte, l'eau, arrêtée dans

1. Cf. sur cette question, Audollent, *Carthage romaine*, Paris, 1901, 8°, p. 251.

2. *Atlas archéologique de la Tunisie*, feuille d'Oudna, citernes H.

3. Durm, *Baukunst der Römer*, p. 459 plan et vue.

4. Canina, *Architett. rom.*, p. 192 et pl. CLXXIII.

sa course, était obligée de faire un détour pour continuer sa route et, parcourant avec plus de lenteur un espace plus long, arrivait à déposer chaque fois une partie des impuretés qu'elle contenait.

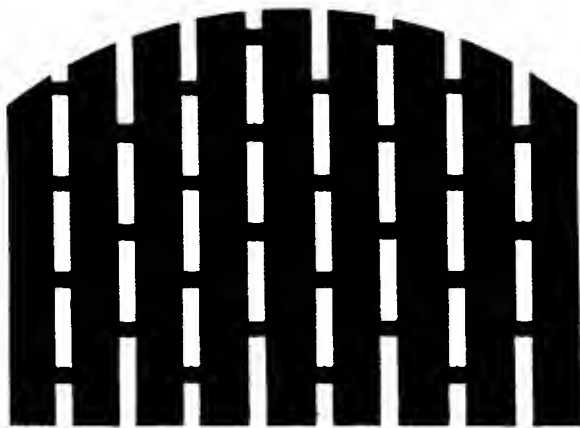


Fig. 42. — Piscine dite « Le Sette Sale », d'après Canina.

Un des ensembles les plus intéressants, parce que très bien conservé, est celui que M. J. Renault a déblayé à Dar-Saniat, non loin de Sidi-bou-Said, sur le territoire de Carthage. Voici la description qu'il en a donnée fig. 43 <sup>1</sup>. Les bassins qui constituent ces réservoirs sont de trois sortes. Il y a d'abord trois bassins de décantation dans lesquels l'eau arrivait par un aqueduc, puis quatre grands bassins d'égale capacité qui recevaient les eaux après leur passage dans les bassins de décantation, enfin la chambre des vannes. Le premier de ces bassins (A) est de forme oblongue ; sa contenance est d'environ 166 m. c. Il recevait l'eau la plus ordinaire. Quand il était plein, le liquide se déversait par une canalisation ménagée à la partie supérieure dans le grand réservoir voisin. Celui-ci se compose de deux bassins longs (D, E), séparés par un mur vertical percé d'une arcade voûtée en plein cintre, par laquelle l'eau passait de D en E, après avoir déposé dans le premier les impuretés qu'elle contenait encore. Une conduite en plomb, res-

<sup>1</sup> J. Renault, *Bull. arch. du Comité*, 1911, p. 313 et suiv. ; cf. *Cahiers d'archéologie tunisienne*, nouvelle série, I, p. 27 et suiv.

tée en place, prenait l'eau du bassin E pour la conduire à travers le troisième bassin (F) dans la chambre des vannes. Les deux autres bassins de décantation (B et C) communiquent ensemble par un tuyau de plomb placé à mi-hauteur ; le bassin C ne recevait donc qu'un liquide déjà purifié. De là, il se répandait dans le second grand réservoir, composé de deux compartiments (F et G), où il achevait de se reposer, pour se répandre ensuite par un tuyau dans la chambre des vannes. Cette eau, plus pure que celle qui sortait du réservoir E n'était point cependant encore d'assez bonne qualité pour l'alimentation. Le propriétaire, afin d'avoir à sa disposition un liquide meilleur encore, avait fait établir dans le réservoir F, à

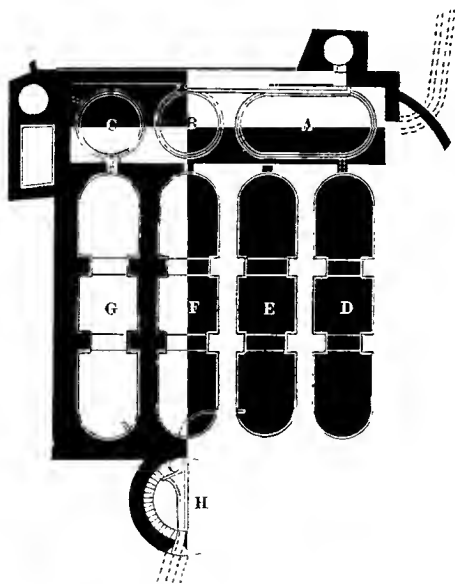


Fig. 43. — Citerne de Dar-Saniat, à Carthage.

un peu plus d'un mètre de distance du radier une troisième canalisation en plomb, qui se dirigeait elle aussi dans la chambre H. On pénétrait dans cette dernière par un escalier de seize marches qui permettait de descendre jusqu'au fond.

Les trois qualités d'eau sortaient de la chambre par un aqueduc couvert. Deux des eaux passaient dans le radier de l'aqueduc en suivant deux caniveaux séparés par une murette en maçonnerie ; la

conduite qui donnait passage à la troisième était suspendue à la partie supérieure ; on voit encore la trace des scellements qu'elle a laissée.

Les ruines de l'Afrique du Nord, où l'aménagement de l'eau avait une importance capitale, sont, à cet égard, des plus instructives <sup>1</sup>. On trouve des réservoirs ainsi conjugués dans presque toutes les villes du pays, où ce système paraît avoir été particulièrement en faveur <sup>2</sup>. « Leur plan, a écrit Gauckler, est généralement conçu de manière à assurer le fractionnement de la masse liquide, ce qui

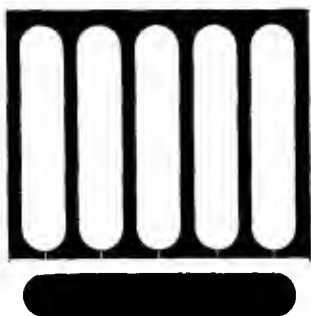


Fig. 44. — Citernes de Thuburnica, d'après le Dr Carton.

permet de nettoyer alternativement les diverses parties du récipient, engorgées par les apports d'alluvion et les dépôts calcaires, sans entraver le fonctionnement de l'ensemble. Ils se composent d'une série de compartiments parallèles (fig. 44), beaucoup plus longs que larges, ayant en général de 30 à 35 mètres dans un sens, de 5 à 6 dans l'autre. Juxtaposés en longueur, ils communiquent entre eux par de petites portes basses et des lucarnes qui assurent l'équilibre de l'eau dans les

divers bassins et suppriment les pressions latérales sur les cloisons intermédiaires. Les murs, en petit appareil, supportent des voûtes en berceau, percées, au sommet, de regards circulaires qui aèrent l'édifice ; l'eau se déverse dans les bassins par un orifice carré placé près de la voûte. Un dernier compartiment, en tout semblable aux précédents, mais qui leur est perpendiculaire, recueille les eaux parfaitement clarifiées ; elles s'écoulent au dehors par des canaux maçonnés à vannes et à robinets, sur lesquels s'embranchent les tuyaux de conduite et de distribution. Diverses dispositions accessoires, puits, escaliers, canaux de décharge, facilitent la surveillance des bassins, assurent la circulation, l'aérage, la décantation des eaux et règlent leur sortie. »

1. Cf. Tissot, *Géogr. comparée de l'Afrique*, I, p. 595 et suiv. ; *Enquête sur les installations hydrauliques romaines en Tunisie*, Tunis, 1897-1912, 2 vol. 8° ; Gsell, *Monuments de l'Algérie*, I, p. 260 et suiv.

2. Gsell, *loc. cit.* ; P. Gauckler, *L'archéologie de la Tunisie*, Paris, 1896, 8°, p. 24 ; Dr Carton, *Étude sur les travaux hydrauliques des Romains en Tunisie*, Tunis, 1897, 8° (Extrait de la *Revue Tunisienne*), p. 119 et suiv.

Autre exemple de *piscina limaria*, à Pouzzoles ; mais là on trouve juxtaposés deux bassins de réception. La piscine a reçu le nom de *Piscina di Cardito* <sup>1</sup>. Un canal d'aqueduc s'introduit dans le premier réservoir sur le côté oriental par un conduit ayant une fermeture à herse. La longueur du réservoir est de 55 mètres, la largeur de 16 mètres, la profondeur de 15 mètres environ. La voûte est soutenue par trois rangées de piliers, au nombre total de 30. La maçonnerie est en briques revêtues d'un ciment de pouzzolane et d'*opus signinum* très épais et presque partout intact. De larges soupiraux circulaires dans la voûte assurent le renouvellement de l'air ; au fond du réservoir subsistent les restes d'un escalier.

Les eaux se déversaient du côté méridional dans deux canaux, l'un qui se dirige vers l'Ouest, l'autre qui va au Sud, puis à l'Est et alimentait les thermes.

Le second réservoir comprenait 14 compartiments ou vasques (larg. 8 m. ; long. 2 m. 40 ; prof. 1 m. 30, échelonnés en pente douce et communiquant par des ouvertures qui constituent au milieu du réservoir une sorte de couloir 1 m. 20 de largeur) ; un canal l'alimentait au Nord. L'eau, après avoir parcouru les 14 vasques, s'écoulait par un canal particulier ; quand elle dépassait la hauteur de 1 mètre, elle se déversait, grâce à un conduit spécial, dans le grand réservoir.

## § II. — *Aqueducs et châteaux d'eau.*

Pour alimenter ces réservoirs et ces citernes, les Romains n'hésitaient pas à aller chercher souvent fort loin l'eau potable et à entreprendre, pour l'amener jusque dans les villes, des travaux considérables. A Rome les eaux qu'on avait utilisées venaient non seulement des Monts Albains, mais de la Sabine et, pour le quartier du Transtévère, du lac de Bracciano <sup>2</sup> ; Lyon avait demandé une partie des siennes au Gier, tout près de Saint-Etienne, à plus de 50 kilomètres de distance <sup>3</sup> ; l'aqueduc de Carthage prenait naissance au pied du Mont Zaghouan, distant de 132 kilomètres <sup>4</sup>.

1. Dubois, *Pouzzoles antique*, p. 280 et suiv.

2. Cf. Lanciani, *Topografia di Roma antica : le acque et gli acquedotti*, dans les *Atti della R. Accademia dei Lincei Memorie delle classe di scienze morali*, IV, 1880, p. 215 et suiv.).

3. C. Germain de Montauzan, *Les aqueducs antiques de Lyon*. Paris, 1909, 8°, p. 93 et suiv.

4. Tissot, *Géogr. comparée de l'Afrique*, II, p. 548 et suiv. ; Audollent, *Carthage romaine*, p. 183.

Comment on arrivait à accomplir des travaux aussi importants, c'est ce que nous savons par les auteurs anciens comme Pline, Vitruve, Frontin, et surtout par les restes d'aqueducs et de canalisations qui ont été étudiés dans toute l'étendue du monde romain <sup>1</sup>. On commençait par capter les eaux qu'on avait reconnues bonnes, soit, s'il s'agissait de sources, par des galeries drainantes souterraines, qui amenaient ces sources à la surface sous le plus gros volume possible, soit, si l'on voulait emprunter la ressource d'une rivière abondante, par des barrages de dérivation.

Pour l'établissement de ces barrages, comme du reste pour tous les travaux d'hydraulique, les Romains se sont montrés d'une habileté et d'une ingéniosité extraordinaires. Cette habileté s'est surtout manifestée, comme il est naturel, dans les régions de l'empire où le régime était le plus irrégulier, où la quantité des eaux pluviales, extrêmement abondantes en hiver, se raréfie en été à tel point que les rivières se dessèchent et où, en conséquence, il est nécessaire de faire de grandes approvisionnements en vue de la saison sèche. Les études spéciales faites en Algérie et en Tunisie ont fourni sur ce point des renseignements aussi nombreux qu'importants <sup>2</sup>.

Les dispositions des barrages variaient quelque peu. Les uns coupaient normalement le courant, si bien que dans les plaines, lorsqu'ils s'étendaient sur une assez grande longueur, à droite et à gauche de la rivière, ils déterminaient de vastes bassins qui faisaient fonction de réservoir. Ailleurs, dans les endroits resserrés, ils constituaient une digue qui détournait le cours des eaux pour les conduire à l'endroit choisi. Parfois on aménageait une prise d'eau de chaque côté du lit barré et l'on alimentait de la sorte des aqueducs ou simplement des citernes avoisinantes. La fig. 45 représente les restes d'un barrage monumental établi sur l'Oued-Derb, qui traverse l'ancienne ville de *Cillium* (Kasrin, en Tunisie <sup>3</sup>). Il

1. Sur les aqueducs romains, cf. Lanciani, *op. cit.* : G. Thierry, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Aquaeductus* ; Germain de Montauran, *op. cit.* (où à propos des aqueducs de Lyon, la question générale est traitée dans tous ses détails).

2. R. Du Coudray la Blanchère, *L'aménagement de l'eau et l'installation rurale dans l'Afrique ancienne* *Nouvelles arch. des Missions*, VII : Gsell, *Enquête administrative sur les travaux hydrauliques anciens en Algérie*, Paris, 1912, in-12 : P. Gauckler, *Enquête sur les installations hydrauliques romaines en Tunisie* : Dr Carton, *Etudes sur les travaux hydrauliques romains en Tunisie*.

3. Saladin, *Rapport de mission* *Arch. des Missions*, 3<sup>e</sup> série, t. XIII, p. 162.



VUE EN AMONT



Fig. 15. — Barrage de Kasrin, d'après Saladin.

est en forme de segment de cercle ; jeté au travers de la vallée, il présente sa convexité vers l'amont ; sa hauteur est de près de 10 mètres, sa longueur de 100 à 150 mètres. « Il est bâti verticalement en amont et sensiblement en talus en aval, surtout aux extrémités qui s'appuient sur le roc. Cette construction, faite de beaux moëllons maçonnés avec soin, était terminée à sa partie supérieure par une sorte de route de 4 m. 90 de large, pavée de petits matériaux. Dans la partie inférieure, une ouverture, large d'environ 2 mètres, donne passage aux eaux de la rivière. On conçoit facilement quelle énorme quantité d'eau était en réserve en amont de cet ouvrage, quand d'un coup d'œil on embrasse la double vallée qui y aboutit. »

De tels barrages pouvaient, d'ailleurs, servir à deux fins : alimenter des aqueducs et des citernes et répandre dans les campagnes voisines l'eau nécessaire aux besoins de l'irrigation.

De toute façon, qu'il provint d'une source ou d'une rivière, le liquide s'accumulait dans un bassin (*castellum*) <sup>1</sup> conçu sur un plan analogue à celui des citernes que nous venons de décrire ; là, il se décantait avant de s'engager dans l'aqueduc.

La nature des aqueducs variait avec celle du terrain qu'ils devaient traverser et les conditions de la main-d'œuvre. « Les conduites d'eau sont de trois genres, dit Vitruve <sup>2</sup> : canaux maçonnés, tuyaux de plomb, tubes en poterie. » Après avoir fait cette distinction, l'auteur donne sur les conditions d'établissement du second système des renseignements précieux <sup>3</sup> : « La conduite d'eau par tuyaux de plomb sera établie selon la méthode suivante. Si de la source à la ville règne une pente insensible et s'il n'y a pas entre les deux de montagnes trop hautes qui puissent l'interrompre, mais des ondulations, il faudra élever des substructions jusqu'au niveau de la conduite comme pour les biefs et les canaux. Autrement, si le contour n'est pas trop long, on fera un circuit ; si la vallée se prolonge, on fera descendre la conduite sur la déclivité. Arrivée au fond, on la soutiendra par une substruction peu élevée, de façon à prolonger autant que possible le passage à niveau. C'est là le ventre (*venter*) ou ce que les Grecs appellent *κοιλία*. La conduite ayant atteint la colline opposée, l'eau, grâce à la longueur du

1. Voir Thierry dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Castellum*.

2. VIII, 6.

3. Voir sur le sens de ce passage et son interprétation : Germain de Montauzan, *op. cit.*, p. 179.

ventre, adoucit son mouvement d'afflux pour remonter et parvenir jusqu'au sommet du plan incliné. » Ces préceptes impliquent la connaissance du « siphon » ; et, en effet, on a constaté sur le terrain l'emploi de ce principe en Asie Mineure, à Patara <sup>1</sup>, où l'aqueduc étudié paraît très ancien, et à Aspendus <sup>2</sup> ; à Alatri, où la conduite remonterait à 184 av. J.-C. <sup>3</sup> ; à Lyon où elle date de l'époque impériale <sup>4</sup> ; à Constantine pour la traversée de l'Oued-Rummel <sup>5</sup>, etc. Il faut ajouter que les tuyaux de poterie à cause de leur fragilité <sup>6</sup> étaient moins employés que les tuyaux de plomb et qu'en général on n'en usait point pour les siphons <sup>7</sup>. On rencontre aussi, ce dont ne parle pas Vitruve, des canaux perforés dans de gros dés de pierre destinés à s'emboîter les uns dans les autres <sup>8</sup> ; ce genre de conduite n'est évidemment utilisable qu'en terrain plat.

Les canaux maçonnés étaient les plus communs, et les Romains ont accompli, pour établir certains d'entre eux, de véritables tours de force.

Leur construction n'offrait pas de grandes difficultés quand ils étaient creusés dans le roc ou établis par tranchée couverte dans la terre ; il suffisait de disposer au fond de la tranchée un pavage de moellons et de mortier d'une certaine épaisseur ; puis on constituait un chenal (*specus*) en élevant, de chaque côté de l'espace qu'on réservait à l'écoulement de l'eau, deux piédroits en maçonnerie, plus ou moins hauts ; sur ces murs, on faisait reposer une voûte destinée à protéger la conduite ; le tout ou seulement la partie inférieure était recouvert d'un enduit imperméable à l'eau. Le profil du chenal était elliptique, ou plus souvent rectangulaire, avec couverture soit en plein cintre, soit rectiligne, soit triangulaire, soit même trapézoïdale. Les aqueducs de Rome offrent toutes ces variétés.

Dans cette même voûte supérieure, quelque forme qu'elle affectât, étaient percés de loin en loin des regards (*putei*), permettant de

1. Texier, *Description de l'Asie Mineure*, Paris, 1839-49, f<sup>o</sup>. III, p. 124 pl. CLXXIX.

2. P. Trémaux, *Explor. arch. en Asie Mineure*, Paris, s. d., f<sup>o</sup>, pl. VIII et IX.

3. *Bullett. dell' Istituto arch.*, 1865, p. 65 ; *Notizie degli Scavi*, 1879, p. 269 et suiv., cf. 1882, p. 417.

4. Germain de Montauzan, *op. cit.*, p. 197 et suiv.

5. Gsell, *Monuments de l'Algérie*, I, p. 252.

6. Cf. E. Michon dans le *Diet. des Ant.* de Saglio, au mot *Fistula*.

7. Lanciani, *Le acque*, p. 187.

8. *Notizie degli Scavi*, 1878, p. 332 et suiv. ; Carton, *Découvertes en Tunisie*, p. 280 ; cf. Lanciani, *Le acque*, p. 184.

descendre dans le canal et d'en effectuer l'entretien. L'ouverture en était soit ménagée à fleur de terre et protégée par une dalle, soit surmontée de tourelles parfois terminées en forme de cône ou de pyramide. Leur distance variait suivant les cas <sup>1</sup>. Ce système est parfaitement visible pour un aqueduc de Tunisie, celui de la ville de Dougga <sup>2</sup>. On y rencontre un très grand nombre de *putei*, qui émergent encore au-dessus du terrain. « Leur section, intérieurement, est circulaire, de 1 m. de diamètre, et extérieurement, carrée jusqu'à une certaine hauteur, probablement jusqu'au niveau du sol antique, au-dessus duquel ils apparaissaient cylindriques, s'élevant jusqu'à deux ou trois mètres, on ne peut plus au juste le savoir, tous étant à présent plus ou moins tronqués. Les parois intérieures en sont très soignées, à joints réguliers et unis, avec de petites cavités ménagées pour le pied, afin de faciliter la descente. A côté de quelques-uns d'entre eux on a retrouvé l'épaisse dalle qui servait à recouvrir l'orifice <sup>3</sup>. »

Les choses n'étaient point aussi simples dans les pays accidentés. La pente de la rigole devant être continue, cette continuité ne pouvait s'obtenir qu'en creusant des tunnels dans les reliefs et en comblant les dépressions du sol par des substructions. On plaçait donc le chenal sur un mur de soutien, de hauteur variable, bâti soit en grand appareil, soit souvent en blocage ; au passage des vallées profondes, ce mur pouvait atteindre une très grande élévation. Mais une muraille de cette sorte sans ouverture, outre qu'elle eût été d'un prix très élevé, eût constitué une gêne considérable pour la circulation. Aussi avait-on coutume de la percer d'arches qui se succédaient sans interruption, si bien que la substruction se composait d'une série de pieds-droits et d'arcades à jour, surmontées d'un bandeau. C'est sur ce bandeau qu'on établissait la cuvette de l'aqueduc avec son chenal, suivant la méthode indiquée plus haut. De loin en loin des ouvertures ménagées dans la voûte laissaient échapper l'air du canal, en introduisaient de nouveau et permettaient de surveiller l'intérieur de la construction.

L'Italie et les différents pays du monde possèdent un grand nombre des restes de ces aqueducs d'époque romaine ; il suffit de rappé-

1. Sur tout ceci voir Frontin, *de aquis*, 89 ; Germain de Montauzan, *op. cit.* p. 235 et suiv. ; G. Thierry, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio. 1. p. 340.

2. Carton et Denis, *Bull. de la Soc. d'Oran*, 1893. p. 63 et suiv., 155 et suiv. ; Germain de Montauzan, *op. cit.* p. 286.

3. Autre exemple pour l'aqueduc de Sens dans Germain de Montauzan, *op. cit.* p. 289 d'après Belgrand.

ler en un mot ceux qui sillonnent la campagne autour de Rome. Au cas où il devenait nécessaire de donner à ce mur de soutien une hauteur exceptionnelle, on superposait les arcades. Le

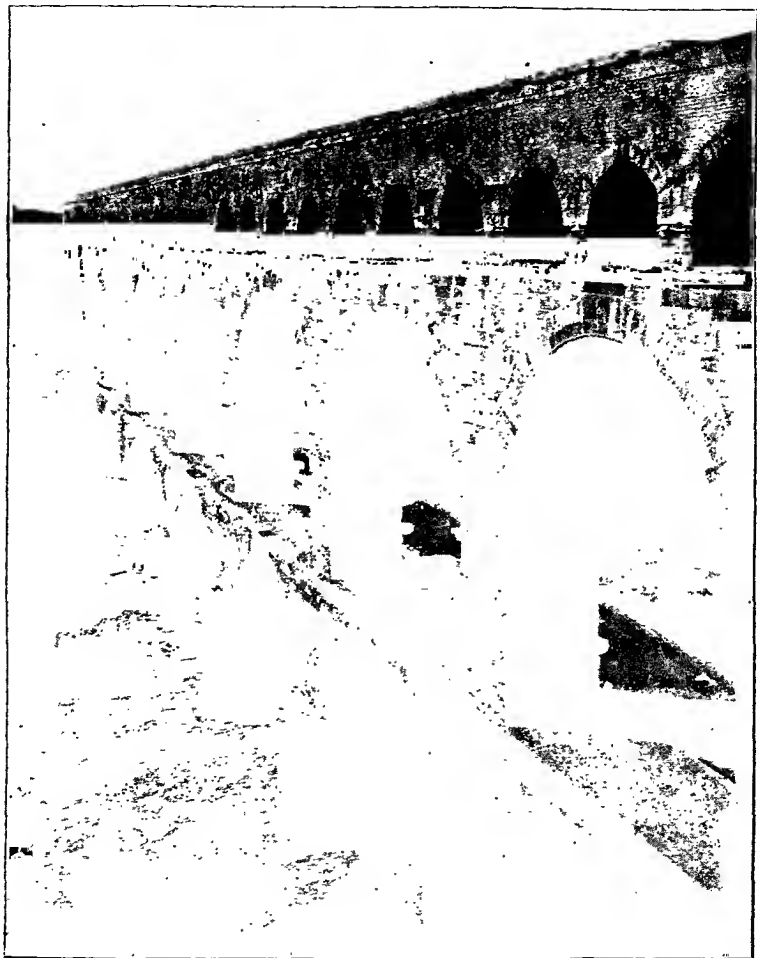


Fig. 46. — Pont du Gard (Cliché du Touring Club de France).

*specus* du pont du Gard, qui mesure 45 mètres de haut, repose sur trois rangs d'arcades (fig. 46) ; il en est de même de celui de

Merida <sup>1</sup>, en Espagne et celui de Cherchel, en Algérie <sup>2</sup>. Le grand aqueduc de Ségovie, haut de 31 mètres <sup>3</sup>, et celui de Tarragone, haut de 30 mètres <sup>4</sup> ne présentent que deux rangées.

La disposition de ces séries d'arceaux varie, d'ailleurs, ainsi qu'on l'a fait remarquer <sup>5</sup>, avec les pays. Tandis que presque partout les architectes disposaient les rangs d'arcades les uns au-dessus des autres, comme autant de ponts étagés — c'est le parti qui a été adopté pour le Pont du Gard — en Espagne et en Afrique principalement, ils faisaient monter les piles de fond jusqu'à l'élévation voulue en les reliant, dans la hauteur, par un ou deux arcs d'entrecroisement.

De semblables aqueducs, lorsqu'ils étaient jetés sur une rivière, pouvaient aussi, naturellement, servir de pont : c'est le cas du Pont du Gard, dont l'étage inférieur est plus large que les deux étages supérieurs; l'espace laissé libre autour des pieds des piles du second étage livrait passage aux piétons.

Frontin nous apprend que plusieurs des aqueducs de la ville de Rome, à l'approche de la cité, aboutissaient à des piscines *piscinae limariae* ou l'eau, « suspendant son cours comme pour respirer, déposait son limon » <sup>6</sup>. Il en était de même dans toutes les villes de l'empire qu'alimentaient des aqueducs, comme le prouvent les restes de piscines qui ont été relevées en Italie et dans les différentes provinces. Elles sont analogues aux bassins de réception et de décantation dont nous avons donné les plans ci-dessus; nous n'avons pas à y revenir ici. Signalons seulement un spécimen original de piscine épurative qui a été découverte sur le Pincio, à l'endroit où arrivait l'*Aqua virgo* <sup>7</sup> (fig. 47). Elle se composait de quatre chambres voûtées, superposées deux à deux. L'eau arrivait dans le bassin voûté A; elle passait par un regard b dans la chambre B, puis en C, d'où elle remontait dans la chambre D, pour reprendre sa course en e. Les impuretés se déposaient sur le sol des deux chambres inférieures qui était légèrement en pente de N en M,

1. De Laborde, *Voy. en Espagne*, I, 1, p. 112, pl. cl à cliv.

2. Gsell, *Monuments de l'Algérie*, I, p. 248.

3. Canina, *Architett. rom.*, pl. clxvi; De Laborde, *op. cit.*, II, 2, pl. x, xii à xxv.

4. De Laborde, *op. cit.*, I, 1, pl. lv; J. Puig y Cadafalch, *L'arquitectura romanica a Catalunya*, Barcelone, 1909, 1<sup>re</sup> p. 141.

5. Choisy, *Hist. de l'arch.*, I, p. 384.

6. *De aquis*, 19.

7. Canina, *Edifici*, IV, pl. cccxxi, fig. 6, d'après Fabretti; cf. Germain de Montauzan, *op. cit.*, p. 309.

glissaient sur cette surface et s'arrêtaient en M contre une vanne qu'il suffisait de lever pour curer la piscine. C'est, on le voit, le même système que celui de la citerne de Fermo, citée plus haut.

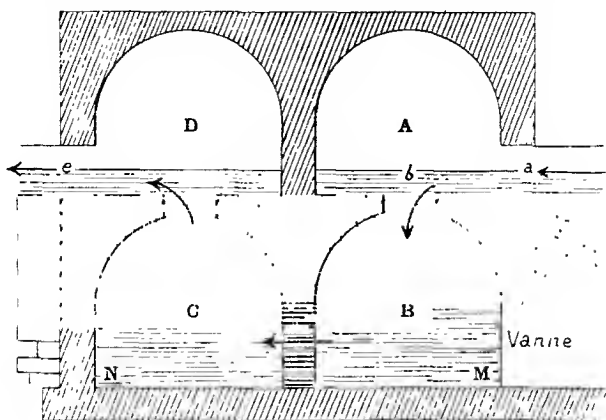
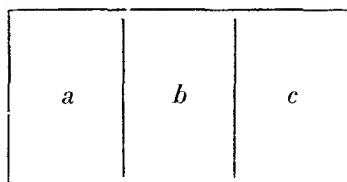


Fig. 47. — Piscine de l'Aqua Virgo.

Vitruve complétant le renseignement de Frontin écrit <sup>1</sup> : « L'aqueduc étant parvenu aux murailles de la ville, on construira un château d'eau, auquel sera joint, pour recueillir l'eau, un triple émissaire. Au château seront adaptés trois tuyaux, également répartis entre les trois réceptacles, de telle sorte que le trop-plein des deux extrêmes se déverse dans celui du milieu. Des tuyaux ajustés à celui-ci se dirigeront vers toutes les fontaines et tous les bassins ; l'un des deux autres alimentera les bains, ce qui assurera un revenu annuel au peuple ; et le troisième les maisons privées ».

Ce passage, quelque peu obscur, a été expliqué comme il suit



par les commentateurs les plus autorisés <sup>2</sup>. « Aux trois services de distribution des eaux signalés par Vitruve doivent répondre trois bassins (a, b, c), accolés au grand réservoir de décantation.

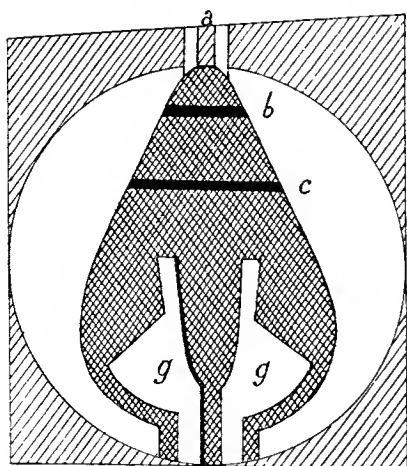
1. VIII, 6.

2. Cf. par exemple. A. Choisy, *Vitruve*, I, p. 239.

« Le bassin *a* et son symétrique *c* alimentent respectivement les bains et les concessions privées ; le bassin intermédiaire *b* est affecté aux fontaines. Chacun d'eux est alimenté par une busc spéciale avec vanette de réglage ; chacun sert de départ à une conduite de distribution. Le bassin *b* répond aux besoins les moins impérieux ; on lui consacre plus ou moins d'eau suivant le débit des sources. Lorsque l'eau est abondante, ce bassin intermédiaire reçoit par déversement le trop-plein des deux autres : il fonctionne comme régulateur. »

On n'a pas encore trouvé sur place de bassins accolés de cette sorte ; mais les fouilles de Pompéi ont fait connaître assez récemment un type caractéristique de *triplex emissarium* de distribution ; s'il ne correspond pas absolument aux données de Vitruve, le principe, du moins, en est le même <sup>1</sup>.

Extérieurement il est de forme rectangulaire ; intérieurement, c'est une sorte de rotonde allongée à une de ses extrémités (fig. 48).



0 1 2 3 4 5<sup>m</sup>  
Fig. 48. — Château d'eau de Pompéi <sup>2</sup>.

L'eau arrivait en *a* ; elle rencontrait d'abord une première lame de plomb (*b*), haute de 0 m. 34, contre laquelle elle venait se briser et

1. *Notizie degli Scavi*, 1903, p. 25 et suiv. ; *Jahrbuch des Instituts*, 1904, XIX, p. 115 et suiv. Dessin dans Gusman, *Pompéi*, p. 202.

2. D'après le plan inséré aux *Notizie degli Scavi*, loc. cit.

qui arrêtaient les impuretés ; après avoir franchi ce premier obstacle, elle se heurtait à un second (c) tout semblable (hauteur 0 m. 25), dont l'effet était le même. Celui-ci franchi à son tour, elle devait passer soit entre les deux petits massifs de maçonnerie *g*, soit à droite et à gauche ; c'est-à-dire qu'elle sortait par trois canaux juxtaposés qui la répartissaient dans l'intérieur de la ville. Le dessin que M. Gusman a donné de ce dispositif (fig. 49) le fera mieux comprendre encore.



Fig. 49. — Vue intérieure du château d'eau de Pompéi.

Nous avons constaté plus haut, à Carthage, un autre type de distribution tripartite, un peu différente dans le détail.

Mais, comme il pouvait arriver aux aqueducs des accidents nécessitant de grosses réparations, on prenait des précautions contre les cas où l'adduction de l'eau serait interrompue, comme aussi sa répartition aux intéressés. Ainsi, il existait dans l'intérieur des villes des réservoirs de sûreté, que l'on avait soin de tenir pleins pour les besoins urgents. L'un d'eux a été retrouvé à Pompéi, près du forum : long de 16 mètres et large de 4, il pouvait contenir quatre mille mètres cubes. Deux ouvertures de sortie y étaient ménagées, l'une en bas, au niveau du sol, pour l'eau non potable, fermée par un robinet de bronze ; l'autre à un mètre plus haut, pour l'eau clarifiée<sup>1</sup>.

Les fouilles de Pompéi nous ont pareillement révélé un procédé curieux employé pour augmenter la force d'impulsion de l'eau dans

1. Mau-Kelsey, *Pompeii*, p. 225.

les tuyaux et pour en régulariser la distribution. A l'angle des rues, il existait des piliers en maçonnerie, jadis surmontés de réservoirs en plomb. L'eau y arrivait, grâce à sa force acquise, par une conduite qui montait le long du pilier et en redescendait par une autre. Un de ces réservoirs était même placé sur le haut d'une des portes triomphales du forum : on voit encore les traces des tuyaux d'aduction <sup>1</sup>.

### § III. — *Distribution de l'eau. Fontaines.*

Les conduites d'eau étaient généralement de plomb, ainsi qu'il a été dit plus haut. Elles recevaient des inscriptions dont l'intérêt, surtout à Rome, n'est pas médiocre <sup>2</sup>. On y lit, en effet, sur les tuyaux fabriqués pour le service officiel des eaux sous l'Empire, le nom de l'empereur et des personnages chargés de diriger la fabrication, voire même celui de l'esclave qui a fait le travail.

a) IMP DOMITIANI·CAES·AVG·SVB  
CVRA M ARRICINI CLEMENTIS

*Imp(eratoris) Domitiani Caes(aris) Aug(usti) sub cura M. Arricini Clementis* <sup>3</sup>.

b) IMP CAES TRAI HADRIANI AVG SVB CVRA C  
PETRONI SVRAE PROC MARTIALIS SER FE

*Imp(eratoris) Caes(aris) Traj(ani) Hadriani Aug(usti) sub cura Petronii Surae procuratoris); Martialis servus) fecit). C* <sup>4</sup>.

Les monuments où de semblables conduites ont été trouvées relevaient de l'administration impériale ou étaient destinés à l'usage de membres de la famille du prince.

Les tuyaux où se lisent des noms de particulier, comme les deux suivants :

1. Mau-Kelsey, *Pompeii*, p. 224; Thédenat, *Pompeii*, II, p. 129.

2. Cf. les remarques de M. Dressel au *C.I.L.*, XV, p. 906 et suiv.; Michon dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Fistula*, II, p. 2048; R. Cagnat, *Cours d'épigr. lat.*, 4<sup>e</sup> éd., p. 344 et suiv.

3. *C. I. L.*, XV, 7278.

4. *Ibid.*, 7309.

## c) NARCISSI·AVG·L·AB EPISTVLIS

*Narcissi, Aug(usti) l(iberti), ab epistulis* <sup>1</sup>,d) Q·SERVILI·PVDENTIS  
TI CLAVDIVS·PHOENIX·FEC·*Q. Servilii Pudentis; Ti. Claudius Phoenix fec(it)* <sup>2</sup>

nous font connaître le nom du propriétaire de la maison d'où ils proviennent et à qui la jouissance de l'eau avait été concédée.

Les chiffres qui se rencontrent sur un certain nombre de ces inscriptions indiquent ou le module du tuyau ou son numéro d'ordre.

Dans les municipes on n'imprimait pas sur les conduites des renseignements aussi complets. On se contentait d'y marquer le nom du propriétaire de l'immeuble ou celui du fabricant :

## e) CORNELIAE PRAETEXTATAE C F

*Corneliae Praetextatae, c(larissimae) f(eminae)* <sup>3</sup>

## f) AVR·SEC·F

*Anr(elius) Sec(undus)? fecit* <sup>4</sup>.

Ce genre de documents, il est inutile de le faire remarquer, est de la plus haute utilité pour l'étude de la topographie de Rome et des autres villes de l'Empire.

Les canalisations étant souterraines, il fallait apporter le plus grand soin à les établir. Ainsi, à Pompéi, on a constaté que, aux brusques changements de direction, les tuyaux étaient engagés dans des récipients de forme tronconique, qui, jouant le rôle de poches d'air élastiques, évitaient les coups de béliet.

La quantité de liquide concédée aux particuliers était limitée, pour chaque cas, par des appareils de bronze appelés *calices*, tuyaux faisant office de compteurs, dont le diamètre et la longueur étaient proportionnés au volume d'eau auquel ils devaient livrer passage, ou par des robinets <sup>5</sup>. Ils étaient établis à la sortie des réservoirs

1. C. I. L., XV, 7500.

2. *Ibid.*, 7534.3. *Ibid.*, 7750 (à Ostie).4. *Ibid.*, 7801 (à Antium).5. E. Labatut dans Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Calix* (I, p. 852).

secondaires où prenaient naissance les conduites de distribution, que ces réservoirs fussent de véritables châteaux d'eau ou de simples boîtes, comme celles qui ont été découvertes à Ostie. On a, en effet, trouvé en place, dans le sous-sol de la ville un gros tuyau de plomb, d'où partait un second, plus petit : tous deux appartenaient à la municipalité puisqu'ils portaient la marque : *Colonorum coloniae Ostiensis*. Ce dernier aboutissait à une caisse de plomb, faite de huit plaques réunies par des tenons ; à la caisse était scellé un robinet qui envoyait dans un troisième conduit, destiné à l'usage d'une dame du nom d'Aquilina, la quantité d'eau à laquelle son abonnement lui donnait droit <sup>1</sup>.

Frontin nous apprend que cette quantité se mesurait en doigts (*digiti*) on en onces (*unciae*, le doigt étant la seizième partie du pied, et l'once, la douzième : ou encore en quinaires, qui étaient les  $\frac{5}{4}$  du doigt. La mesure s'appliquait au diamètre du tuyau distributeur <sup>2</sup>.

Toutes les villes possédaient de nombreuses fontaines publiques de dimensions et d'importance variables. Les plus simples consistaient en cuves rectangulaires adossées à un mur ou à un pilier ornementé, d'où l'eau tombait par une goulotte représentant un masque d'animal. On peut en voir de telles dans presque toutes les rues de Pompéi <sup>3</sup>, à Ostie <sup>4</sup>, à Timgad <sup>5</sup>.

Pour les fontaines importantes, les masques qui crachaient l'eau étaient remplacés par des sujets figurés : animaux, satyres portant des outres au goulot entr'ouvert, fleuves accoudés sur des urnes, nymphes appuyant contre leur poitrine une coquille d'où le liquide s'échappe en nappe, enfants tenant dans leurs bras des animaux ou soutenant sur l'épaule une amphore inclinée, voire même rejetant l'eau à la façon du Mannekenpiss <sup>6</sup>.

D'autres fontaines étaient plus monumentales. A Timgad, un personnage nommé Julius Liberalis, qui avait passé par les différents honneurs de la cité, avait consacré une somme de 32.348 sesterces à édifier une fontaine octogonale de 4<sup>m</sup> 50 de diamètre. Le

1. Lanciani, *Le acque*, p. 197 et pl. x, fig. 4 à 7.

2. Cf. le résumé donné par M. Michon, *loc. cit.*, p. 2017 d'après Lanciani).

3. Mazois, *Pompéi*, II, pl. III et IV : voir plus haut notre figure 28.

4. L. Paschetto, *Ostia colonia romana*, Rome, 1912, 4<sup>e</sup>, p. 251 et suiv.

5. Cagnat-Ballu, *Timgad*, p. 2 et 218.

6. Voir quelques exemples cités par M. Michon, dans le *Dict. des Ant.*, de Saglio, au mot *Fons* II, p. 1236.

noyau en maçonnerie de blocage, était évidé à sa partie centrale pour laisser passer des tuyaux. A 75 centimètres en avant du massif, des dalles de grès, posées de champ, faisaient le tour du socle, épousant la forme de la construction et constituant un bassin dont elles limitaient le pourtour. Le massif du milieu devait être couronné par un sujet décoratif. Il était ornementé extérieurement de colonnes ou de pilastres, au nombre de huit, surmontés d'un soffite et d'une frise, où se lisait l'inscription dédicatoire de la fontaine <sup>1</sup>. Ce texte désigne la construction sous le nom de *lacus* <sup>2</sup>. Le mot signifiait primitivement une source s'étendant en une large flaque d'eau, comme le *lacus Juturnae* ou le *lacus Curtius*; plus tard il devint synonyme de bassin artificiel et en particulier de vasque de fontaine : c'est ainsi qu'il existait à la fin de l'Empire, à Rome, plus de 1350 *lacus*.

Quand les fontaines formaient jets d'eau, elles portaient le nom de *salientes*. La plus célèbre des fontaines de cette sorte était la *Meta sudans*, voisine du Colisée; le massif conique de maçonnerie, existant encore, qui en formait la partie médiane, donnait passage au tuyau d'ascension qui portait l'eau à la partie supérieure, d'où elle retombait dans une grande vasque <sup>3</sup>. De cette sorte était aussi la fontaine à laquelle appartenait la *pigna* du Vatican, percée sous chaque écaille d'un trou destiné à donner passage à un filet d'eau jaillissant <sup>4</sup>.

Il arrivait même, et le cas n'est pas rare dans les villes, que ces fontaines se transformaient en châteaux d'eau de grandes dimensions, somptueusement décorés <sup>5</sup>. On applique à ces édifices la dénomination de *nymphee*, du nom de ces monuments élevés en pays grec au-dessus d'une fontaine jaillissante consacrée aux Nymphes. Au moment où fut rédigée la *Notitia Urbis*, la ville de Rome ne comptait pas moins de quinze nymphées publiques; il y en avait dans la campagne romaine, dans les villes de l'Italie, dans les provinces. A Kremna, en Asie Mineure, la façade d'une grande citerne de 80 mètres de longueur se présentait sous la forme d'une longue

1. Cagnat-Ballu, *Timgad*, p. 317 et suiv.

2. Thédenat dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Lacus*.

3. Jordan-Hülsen, *Topogr. der Stadt Rom*, I, 3<sup>e</sup> partie, p. 24 et 25.

4. Canina, *Architett. rom.*, pl. cxxii et *Edifizi*, pl. ccxxxvii; Durm, *Baukunst der Römer*, p. 477, fig. 546 (reconstitution..).

5. Voir, par exemple, la restitution du château d'eau de l'*Aqua Julia* par Garnaud dans les *Monuments antiques*, II, n° 7, B.

fontaine ornementée <sup>1</sup>. A Sidé s'élevait une construction toute semblable (fig. 50). Un immense bassin de 50 mètres de long s'appuyait

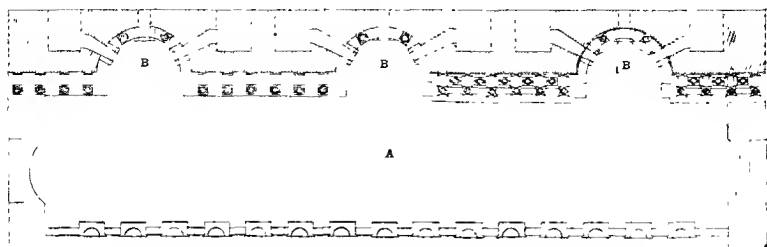


Fig. 50. — Nymphée de Sidé, d'après Lanckoronsky.

contre un mur, percé de niches demi-circulaires (B) et décoré de colonnes dégagées. Neuf tuyaux amenaient l'eau dans les niches, où elle tombait en cascades <sup>2</sup>. On a noté que c'était là exactement la disposition du fameux *septonium* de Rome, dont la nature a donné lieu à tant de discussions <sup>3</sup>.

Le nymphée de Tipasa, en Algérie (fig. 51), affecte une forme nettement circulaire; une immense abside, large de 25 mètres, en constitue la totalité. Le mur du fond (A), entièrement bâti en blocage, donne passage à des tuyaux d'adduction qui débouchent à la partie antérieure. L'eau qu'ils amenaient tombait sur une plateforme (D), haute de deux mètres au-dessus du sol; des rigoles profondes (b) l'y recueillaient et la déversaient dans un bassin, également de forme circulaire (P), qui faisait le tour de l'édifice. La terrasse était bordée d'une corniche sur laquelle se dressaient des colonnes <sup>4</sup>.

Comme les municipalités les riches particuliers construisaient, dans leurs villas, des fontaines somptueuses conçues sur le même modèle. Il suffit de rappeler pour la ville de Rome : celle dont les restes ont été retrouvés sur le Pincio, dans les jardins des Acilius <sup>5</sup>, celle qu'on a longtemps appelée le temple de Minerva Medica, dans

1. Lanckoronsky, *Villes de Pamphylie*, II, p. 174.

2. *Ibid.*, I, p. 145 et suiv. et pl. xxx. Cf. Trémaux, *Explor. en Asie Mineure*, pl. II et III.

3. Hülsen, *Das Septonium des Septimius Severus*, Berlin, 1886, 8°. Cf. Durm, *op. cit.*, p. 171, fig. 540 à 542.

4. Gsell, *Monuments de l'Algérie*, I, p. 243.

5. Lanciani, *Ruins and Excavations*, p. 126.

les jardins de Licinius <sup>1</sup> et le nymphée, voisin de la Voie latine, auquel on donne vulgairement le nom de « Grotte de la nymphe Égérie » <sup>2</sup>. Les fontaines monumentales des grandes villas italiennes

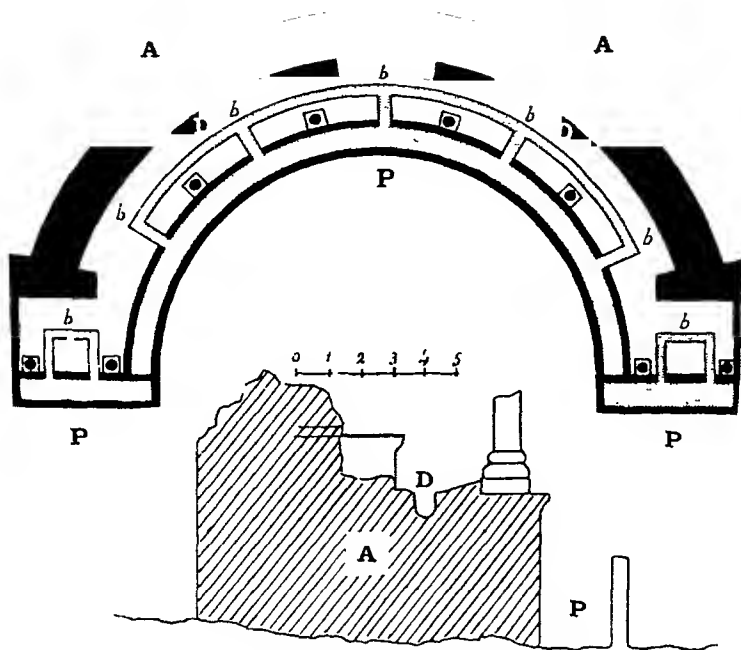


Fig. 51. — Nymphée de Tipasa, d'après Gsell.

peuvent donner l'idée de ce qu'étaient les nymphées de l'époque romaine.

#### § IV. — Égouts. Canaux de drainage.

A l'abondance des eaux répandues dans les villes doit répondre l'abondance et la bonne disposition des égouts <sup>3</sup>. Les Romains n'ont pas manqué d'y veiller partout.

A Rome même, depuis l'époque des rois étrusques existait un

1. *Bull. com.*, 1883, p. 17 et suiv. : Lanciani, *op. cit.*, p. 103.

2. Canina, *Architett. rom.*, pl. CLXXIV, et *Edifizi*, pl. CCXXXVI.

3. Cf. Ed. Guillaume, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Cloaca*.

ensemble de conduits souterrains, destinés surtout à drainer les plaines marécageuses situées au pied du Capitole et du Palatin, dont le plus important est la *Cloaca maxima* : elle débouche dans le Tibre près du Ponte Rotto. Cette construction remarquable a fait l'étonnement de tous les archéologues qui l'ont étudiée : composée de pierres de taille soigneusement assemblées, elle est d'une solidité telle qu'elle a pu continuer à servir d'égout collecteur, de ce côté de Rome, pendant toute la durée de la République et de l'Empire. A mesure que la cité s'agrandissait pour faire face aux besoins des habitants, on construisait de nouveaux égouts ; mais tous venaient y aboutir. Actuellement encore, elle joue le rôle auquel l'ont destinée les contemporains des Tarquins <sup>1</sup>.

Ailleurs on établit, pour les quartiers éloignés du parcours de la Cloaque maxime, d'autres égouts moins importants, soit à l'époque républicaine soit à l'époque impériale. Les fouilles en ont révélé un certain nombre. Les uns, comme la Cloaque maxime, étaient couverts par une voûte arrondie en plein cintre, d'autres par une simple dalle placée à plat ou par deux dalles inclinées en dos d'âne (fig. 52).

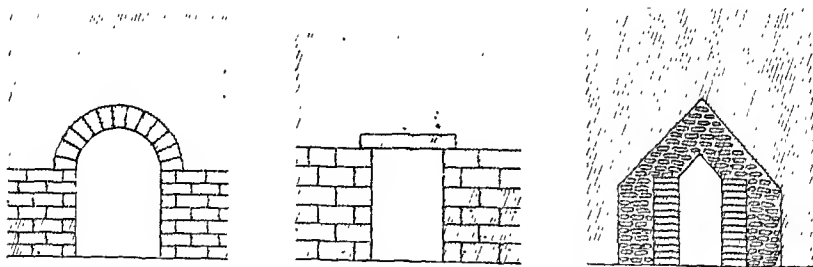


Fig. 52. — Formes différentes d'égouts.

A Pompéi et dans d'autres cités qui n'ont point été remplacées par des villes modernes on peut étudier plus complètement qu'à Rome même le système des égouts.

A Pompéi, les ruisseaux aménagés de chaque côté des rues recevaient les eaux ménagères des maisons qui les bordaient, dans certains cas même, les immondices provenant des latrines ; l'eau qui

1. Canina, *Architett rom.*, p. 195 et pl. CLXXVIII avec plan, vue et coupe : Narducci, *Sulla fognatura della città di Roma*, Rome, 1889, 8°. p. 39 et suiv. : Lanciani, *Bull. comm.* 1890, p. 95 et suiv. : *Antike Baudenkmal, herausg. vom Kais. arch. Institut.* 1891, I, pl. LXXVII.

constituait le trop-plein des fontaines balayait tout cela et l'entraînait par des bouches disposées de loin en loin dans des égouts pratiqués sous les trottoirs <sup>1</sup>. Ceux-ci se réunissaient dans un égout collecteur, qui traversait les remparts et laissait tomber l'eau le long des rochers pour aller se perdre à la mer du côté du port <sup>2</sup>.

Les grandes voies de Timgad possèdent toutes dans le sous-sol des égouts qui en suivent la direction et en occupent la partie centrale <sup>3</sup>. Leur hauteur varie entre 1<sup>m</sup> et 0<sup>m</sup> 80 ; leur largeur est invariablement de 0<sup>m</sup> 40. Le radier des égouts des rues perpendiculaires au *Cardo maximus* est un peu plus élevé que celui de l'égout de cette voie, qui faisait fonction de collecteur. Des regards en pierre ajourée permettaient de surveiller le fonctionnement de l'égout et d'y descendre au besoin. Les eaux recueillies ainsi s'écoulaient vers la plaine et débouchaient dans le lit des rivières qui y serpentent ; les pluies les entraînaient au loin les jours de grande crue.

On a signalé aussi <sup>4</sup>, à Nicomédie, en Bithynie, tout un système d'égouts, aujourd'hui obstrués, qui aboutissaient à la mer par des orifices d'écoulement percés dans un grand mur de soutènement.

Il convient, à propos des égouts, de rappeler brièvement ces ouvrages de drainage, si nombreux en Étrurie et dans la campagne romaine, grâce auxquels le pays put être habité et cultivé dans l'antiquité. On leur donne le nom technique de *cuniculi* <sup>5</sup> ; ils étaient destinés à soutirer l'eau enfermée dans le sol sans enlever à la surface des terres aucune parcelle propre à la production, comme aurait fait un fossé à ciel ouvert.

Un *cuniculus* se composait d'une galerie souterraine, garnie de regards échelonnés de distance en distance et dirigée suivant la pente des vallées. La Blanchère en distingue deux sortes. Les uns sont parfois longs de plusieurs lieues, ils drainent une vallée ou même une suite de vallées ; « ils remplacent le cours d'eau absent ou celui que l'érosion créerait dans des conditions désastreuses ». Les autres forment des ensembles plus petits ; ils sont creusés sous

1. Voir des représentations de ces bouches d'égout dans Mazois, *Pompéi*, II, p. 99 ; Gusman, *Pompéi*, p. 197.

2. Mazois, *loc. cit.*

3. Ballu, *Les ruines de Timgad*, Paris, 1897, 8°, p. 100 et *Les ruines de Timgad, nouvelles découvertes*, Paris, 1903, 8°, p. 17 et fig. 5.

4. Guillaume, dans Saglio, *loc. cit.*, et fig. 1682, 1683.

5. La Blanchère dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Cuniculus*.

un pâté de maisons, à Rome, sous une villa, dans la campagne romaine ; ils aboutissent soit au Tibre, soit à quelque égout voisin.

Leur forme ne diffère point de celle des égouts eux-mêmes ; la partie supérieure de la galerie était circulaire quand elle était taillée dans un tuf dur, ou terminée en pointe quand elle était ouverte dans un tuf tendre, sujet aux éboulements <sup>1</sup>.

Les *émissaires*, voisins de Rome, sont un complément du système de drainage de la campagne par les *cuniculi* ; ce que ceux-ci faisaient pour la plaine, les émissaires des lacs le faisaient pour les montagnes. Les Romains avaient compris, de très bonne heure, à l'école des ingénieurs étrusques, de quelle utilité il était d'assurer, par des canaux souterrains, le niveau constant de l'eau dans les lacs du massif albain ; de la sorte on l'empêchait de se répandre, à la suite de crues subites, de s'infiltrer de tous côtés dans le sous-sol, et d'amener par là le débordement du Tibre et de ses affluents ; à un régime dangereux par son irrégularité on substituait un écoulement constant et bienfaisant <sup>2</sup>. L'émissaire du lac d'Albano est le plus important de ces ouvrages de sécurité. Il s'ouvre à mi-hauteur du cratère que le lac remplit, à égale distance du bord de ce cratère et du fond du lac. Il s'écoule d'abord dans un bassin terminé par une large pierre percée de trous, faisant office de filtre. Au fond commence la galerie, percée à même le rocher et servant de canal ; elle mesure 2.234 mètres de long. Après avoir ainsi traversé la pente de la montagne, elle débouche dans la plaine et forme un affluent du Tibre, le Rio Albano. L'émissaire du lac de Nemi et celui du lac Fucin sont conçus suivant le même principe <sup>3</sup>.

1. Voir les différents types dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, *loc. cit.*, fig. 2137.

2. La Blanchère, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Emissarium*.

3. Cf. Canina, *Architett. rom.*, pl. CLXXVI et les gravures données dans le *Dict.* de Saglio, *loc. cit.*

## CHAPITRE VI

### LE FORUM ET SES MONUMENTS

SOMMAIRE. — I. Le forum. — II. Curies. — III. Tribunes aux harangues. — IV. Salles de vote. — V. Basiliques. — VI. Prisons, trésors. — VII. Latrines publiques.

#### § I. — *Le forum.*

Le forum romain était à l'origine une place de marché, située au pied des collines occupées par les tribus constitutives de la Rome primitive, où elles se réunissaient à certains jours de la semaine pour traiter de leurs affaires et s'approvisionner auprès des gens de la campagne venus des environs. Quand la ville embrassa dans son périmètre les quatre collines, la place du forum devint le centre de la vie publique : le marché où l'on achetait le matin les denrées nécessaires à la vie ; l'endroit où l'on rendait la justice ; la promenade où les oisifs venaient se retrouver et échanger les nouvelles. Afin de faire face aux différents besoins de la situation, on fut amené à y édifier différentes constructions : des temples consacrés aux grandes divinités de la patrie, la salle de délibération du sénat, la tribune d'où l'on pouvait haranguer le peuple, des salles couvertes, des basiliques, où se tenaient les juges et où se traitaient les affaires d'argent, des arcs de triomphe, des boutiques pour les diverses industries. A l'époque la plus brillante de la République le forum romain possédait tous ces éléments ; sous l'Empire, ils se développèrent encore, comme l'ont prouvé les fouilles poursuivies surtout depuis 1870 à l'emplacement de l'ancien « Campo Vaccino ». On trouvera sur le plan ci-joint (fig. 53), avec l'énumération des principales constructions du forum, l'indication

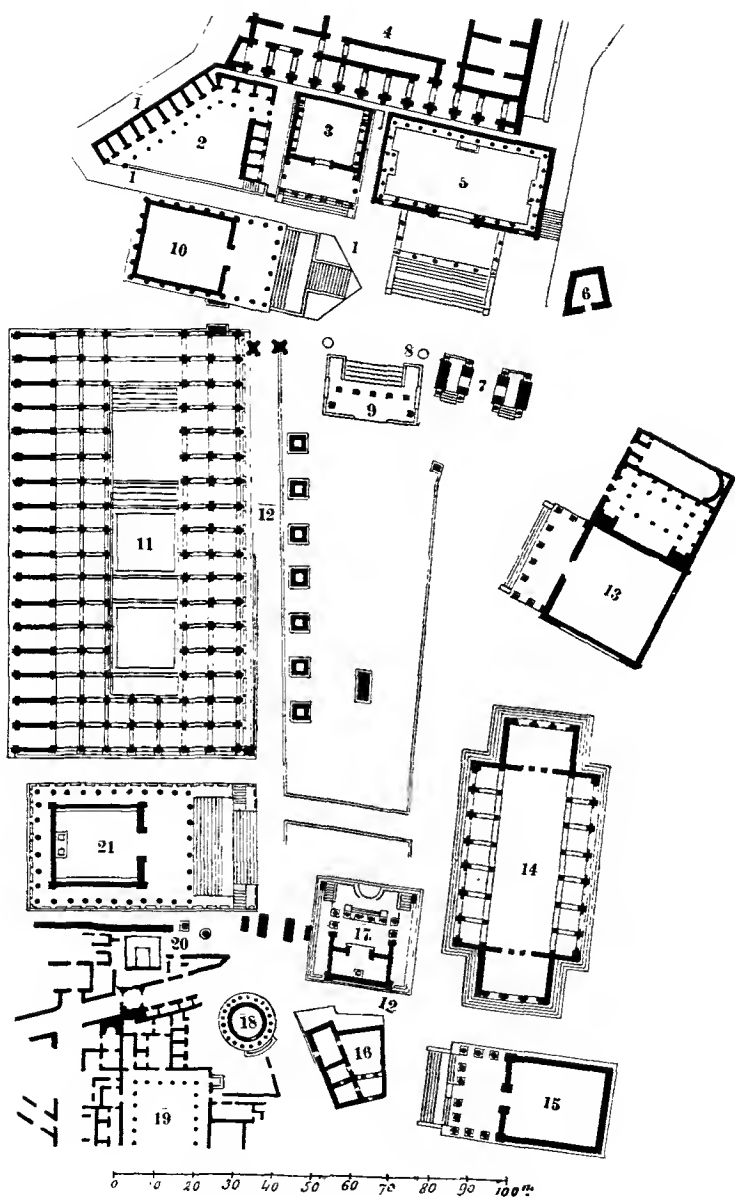


Fig. 53. — Plan du forum romain.

de leur situation <sup>1</sup>. Pour les détails, le lecteur voudra bien se reporter aux ouvrages spéciaux <sup>2</sup>.

Quand Rome fut devenue la capitale incontestée de l'Italie d'abord, puis de l'univers, toutes les villes voulurent avoir, elles aussi, comme la métropole, leur forum à la romaine : c'était se rapprocher matériellement de la cité souveraine, objet de la vénération et de l'émulation générale ; c'était se rehausser dans leur propre estime et dans celle de leurs voisines. Le *forum romanum* avec ses différentes parties devint donc un prototype, auquel il fut de mode de se conformer. La copie n'était point difficile si l'on avait à construire sur un terrain neuf une ville nouvelle, ce qui se produisait, en particulier, lors de la déduction de colonies ; il suffisait de reproduire le type officiel, en modifiant, au besoin, certains détails au gré de l'architecte. La cité africaine de Timgad (*Thamugadi*), créée en l'année 100 par Trajan à l'emplacement d'un petit poste militaire, fournit un exemple caractéristique de ces forums tracés d'avance et conçus suivant la formule consacrée. Le problème offrait plus de difficultés pour les villes existantes, où il s'agissait, non point d'une création, mais d'une transformation ; il fallait alors procéder par raccordements, par combinaisons ingénieuses ; et, naturellement, on ne pouvait arriver à une régularité parfaite. Ce fut le cas à Pompéi. « Aussitôt la colonie établie, a écrit M. Thédenat <sup>3</sup>, les Romains s'occupèrent de transformer en forum romain le forum grec des Samnites. La grande place rectangulaire fut jalonnée au milieu des rues et des maisons qui recouvraient l'emplacement qu'on lui destina ; on y fit entrer le forum samnite ; le lieu choisi pour élever le temple de Jupiter occupait l'extrémité opposée ; de telle sorte que le forum romain ne fut qu'un prolongement vers le nord du forum grec... Les Romains eurent beaucoup à faire pour opérer la transformation du forum et il est

1. Légende du plan ci-joint : 1. *Clivus Capitolinus*. — 2. Portique des *Dii Consentes*. — 3. Temple de Vespasien. — 4. *Tabularium*. — 5. Temple de la Concorde. — 6. Prison Mamertine. — 7. Arc de Septime Sévère. — 8. *Umbilicus Romae*. — 9. Rostres. — 10. Temple de Saturne. — 11. Basilique *Julia*. — 12. Voie sacrée. — 13. Curie. — 14. Basilique *Aemilia*. — 15. Temple d'Antonin et de Faustine. — 16. *Regia*. — 17. Temple de César. — 18. Temple de Vesta. — 19. Maison des Vestales. — 20. Fontaine de Juturne. — 21. Temple de Castor.

2. Une liste complète des monuments du forum romain a été donnée par M. Thédenat, *Le Forum*, p. 394 et suiv. Ajouter : Hülsen, *Forum romain*, et de Ruggiero, *Foro romano*.

3. Thédenat, *Pompéi*, II, p. 19.

difficile de dire à quelle époque ils l'achevèrent. Si nous prenons le forum tel qu'il existe encore aujourd'hui, nous voyons qu'il fallut supprimer plusieurs rues qui devinrent des impasses : la rue du *Balcone pensile*, fermée par le temple des Dieux Lares; la rue quatrième de la septième région, étranglée entre le temple de Vespasien et le monument d'Eumachia; enfin, d'une rue resserrée entre deux des salles de la Curie, il ne resta plus qu'un étroit passage. Pour donner au portique et à l'ensemble de la place la régularité et l'harmonie nécessaires, les Romains ne rencontrèrent pas moins de difficultés; ils durent corriger l'alignement défectueux des édifices. Sur le côté est, la largeur du portique varie de quatre mètres à quatorze; l'obliquité de la façade du marché a été corrigée par des boutiques dont la profondeur, décroissant progressivement, descend de cinq à deux mètres. Le portique de l'*area* du temple d'Apollon présentait du côté du forum une colonnade légèrement oblique; on y remédia par un mur. »

Vitruve a tracé, dans son *Traité*, les règles à suivre pour l'établissement d'un forum provincial; les fouilles opérées dans différentes villes ont apporté, en outre, un grand nombre de renseignements précieux et sur le plan général habituellement adopté et sur les divers édifices civils et religieux qui entouraient ou meublaient la place publique.

Voici les préceptes données par Vitruve pour la disposition générale de la place <sup>1</sup> : « Les forums chez les Grecs sont carrés, entourés de doubles et amples portiques dont les colonnes serrées soutiennent des architraves de pierre ou de marbre, que surmontent des galeries. Ce n'est pas ainsi que doivent être construits les forums des villes d'Italie, parce que nos ancêtres nous ont transmis l'usage d'y donner des combats de gladiateurs; les colonnes doivent donc, pour cette raison, être plus espacées. Sous les portiques, les boutiques des changeurs et, au-dessus, les tribunes seront disposées de la façon la plus commode pour l'usage qu'on en doit faire et pour la perception des contributions. Il faut, par suite, qu'il y ait proportion entre les dimensions du forum et le chiffre de la population; sans cette précaution la place pourrait manquer ou bien le forum, trop peu rempli, paraître vide. La largeur doit être déterminée de telle sorte que, lorsque la longueur aura été divisée en trois parties, de ces trois parties deux lui soient données. Aussi la forme sera-t-elle

1. Vitruv., V, 1.

celle d'un rectangle, disposition plus commode pour les spectacles. » Vitruve parle ensuite des monuments qui constituent des dépendances obligées du forum, la curie, salle de réunion des magistrats, dont il indique le plan, le trésor public, la prison et la basilique.

On peut voir, par la description des différents forums connus jusqu'à quel point ces règles théoriques étaient appliquées.

Un certain nombre de places publiques ont, en effet, été fouillées et étudiées soit en Italie, soit dans les différentes provinces romaines. Les mieux conservés sont le forum de Veleia <sup>1</sup>, en Ligurie, et celui de Pompéi, en Campanie <sup>2</sup>; ceux de Djemila <sup>3</sup>, de Khamissa <sup>4</sup>, de Timgad <sup>5</sup>, en Algérie; de Pont-du-Fahs <sup>6</sup>, de Dougga <sup>7</sup>, de Bou-Ghara <sup>8</sup>, de Medcina <sup>9</sup>, de Sbeitla <sup>10</sup>, en Tunisie; celui de Silchester <sup>11</sup> et celui de Caerwent <sup>12</sup>, en Angleterre; celui de Doclea, au Montenegro <sup>13</sup>. Nous insisterons seulement sur celui de Pompéi et sur celui de Timgad, qui peuvent être tenus comme des modèles du genre et dont les autres ne diffèrent pas sensiblement.

Le forum de Pompéi <sup>14</sup> (fig. 54) mesure 157 mètres de long sur 33 mètres de large; le petit côté est donc environ le cinquième du grand, ce qui n'est pas conforme aux préceptes de Vitruve. Le fond en est occupé par le temple de Jupiter (M). De part et

1. G. Antolini, *Le rovine di Veleia*, Milan, 1831 (2<sup>e</sup> éd.), 8°, 1<sup>re</sup> partie, pl. III et 2<sup>e</sup> partie, pl. I; *Notizie degli Scavi*, 1876-1877, pl. v.

2. Mazois, *Pompéi*, 3<sup>e</sup> partie, pl. XIV; Overbeck-Mau, *Pompeji*, p. 61 et suiv.; Mau-Kelsey, *Pompeii*, p. 61 et suiv.; Thédénat, *Pompéi*, II, p. 17 et suiv.; Callet et Jausse, dans les *Monuments antiques*, III, 2<sup>e</sup> section, 1 (voir notre fig. 55).

3. *Bull. arch. du Comité des travaux historiques*, 1913, pl. VIII, cf. p. 160 et 1914, p. 297.

4. *Rec. de la Soc. de Constantine*, 1905 XXXIX, p. 176 et suiv.; Gsell-Joly, *Khamissa*, Alger-Paris, 1914, 4°, p. 45 et suiv.

5. Cagnat-Ballu, *Timgad*, p. 1 et suiv.; Gsell, *Monuments de l'Algérie*, p. 121 et suiv.

6. *Bull. arch. du Comité*, 1914, p. CLXXVI et suiv.

7. *Bull. arch. du Comité*, 1912, p. 132 et suiv.

8. Gauckler, *Nouvelles archives des Missions*, XV, p. 285 et suiv.

9. Merlin, *Althiburos*, p. 6 et suiv.

10. Merlin, *Forum et églises de Sufetula*, dans les *Notes et documents publiés par la Direction des Antiquités*, Tunis, 1912, 8°, p. 6 et suiv.

11. *Archaeologia*, XLVI, p. 349 et suiv. cf. pl. XVI; LIII, p. 540 et suiv. et pl. XII.

12. *Ibid.*, LXI, pl. xci.

13. Munro, *Archaeologia*, LV, 1896, p. 33 et suiv.; cf. P. Sticotti, *Die röm. Stadt Doclea in Montenegro* (publications de la Commission des Balkans), Vienne, 1913, 4°.

14. Plus haut, note 2.

d'autre, deux portes triomphales<sup>1</sup> donnaient accès dans la place. A droite on trouve successivement un marché (A), un édifice dont

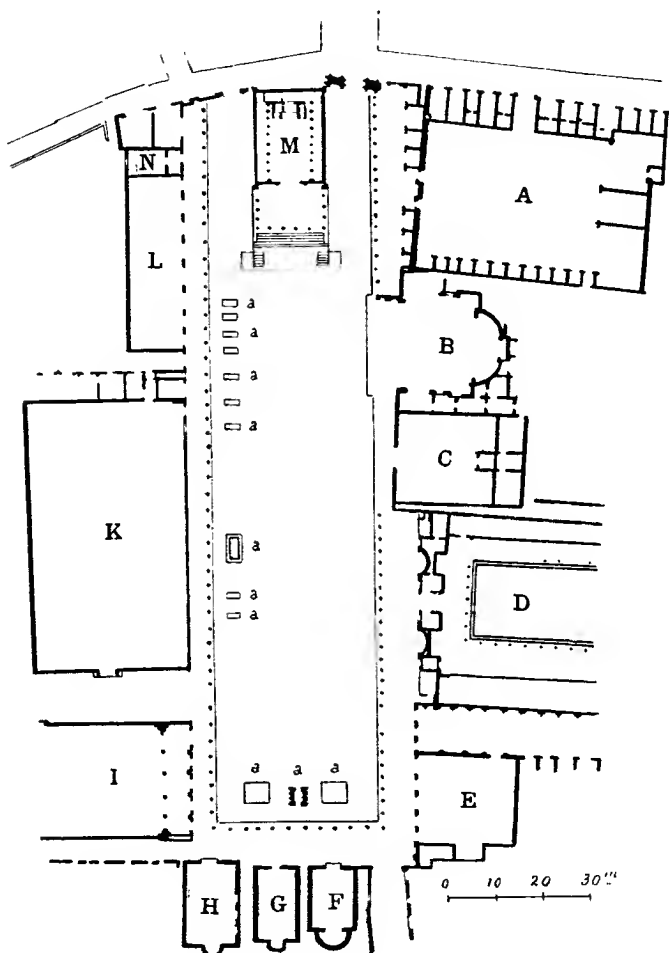


Fig. 54. — Plan du forum de Pompéi.

la destination n'a pas encore été sûrement établie (B), le temple de Vespasien (C), l'édifice dit d'Eumachie (D), qui était peut-être

1. Plus haut, p. 80, n° 3.

la halle et la bourse de la corporation des foulons et celui qu'on a appelé le *Comitium* (E).

Du côté opposé est une annexe du marché (L), à côté de laquelle on a cru reconnaître dans deux chambres (N) souterraines le trésor ou une prison; le temple d'Apollon (K) et la basilique (I).

En face le temple de Jupiter, trois petits édifices terminés par des niches en saillie (F, G, H) représentent des monuments destinés à l'administration de la ville, la curie où se réunissait le conseil municipal et des bureaux.

La place elle-même était entourée d'une colonnade à double étage, d'ordre dorique au rez-de-chaussée, d'ordre ionique au-dessus. Elle était dallée dans toute son étendue et ornée de nombreuses statues dont les piédestaux sont encore en place; statues des empereurs et des membres de leur famille, statues de personnages importants et de bienfaiteurs de la cité. Une série de peintures trouvées à Pompéi même et conservées au musée de Naples <sup>1</sup>, nous montrent des coins de la place avec les colonnades et les statues qui s'élevaient en avant. Ces images, rapprochées des restes de constructions retrouvés sous la cendre, nous permettent de nous représenter non plus seulement par l'imagination, mais en réalité, l'aspect de la place publique de Pompéi il y a vingt siècles, et, par analogie, ce qu'étaient toutes les places publiques de petites cités romaines de l'Italie et des provinces.

Le forum de Timgad <sup>2</sup> (fig. 55) affecte aussi la forme rectangulaire, mais le rapport entre la longueur des côtés du rectangle se rapproche plus qu'à Pompéi des données de Vitruve; ce rapport est à peu près de deux à trois (65 m. environ sur 110).

On pénètre dans la place, en venant de la rue qui traverse la ville de l'Est à l'Ouest, par une porte monumentale (A) et un escalier de quelques marches; et l'on arrive ainsi sous un portique, qui, à droite comme à gauche, était bordé de boutiques ou de salles dont on ne peut déterminer la nature.

Le côté oriental était presque entièrement occupé par la basilique (B); deux entrées ménagées sous le portique y donnaient accès. Du côté sud existaient encore toute une suite de chambres ou de boutiques; au milieu, une sortie (C) conduisait dans une rue

1. Salle des petits bustes, n° 1796 et suiv. Cf. W. Helbig, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, Leipzig, 1868. 8°, n° 1490, 1491, 1493, 1494.

2. Cf. p. 115 note 5.

légèrement exhaussée qui menait au théâtre. La face occidentale est de beaucoup la plus importante. On y a reconnu d'abord trois pièces (D) dont on a voulu faire la prison, sans preuve suffisante, puis la curie (E); elle était voisine d'une cour (F); qui enveloppait primitivement un temple (G), précédé d'une estrade (H), la tribune

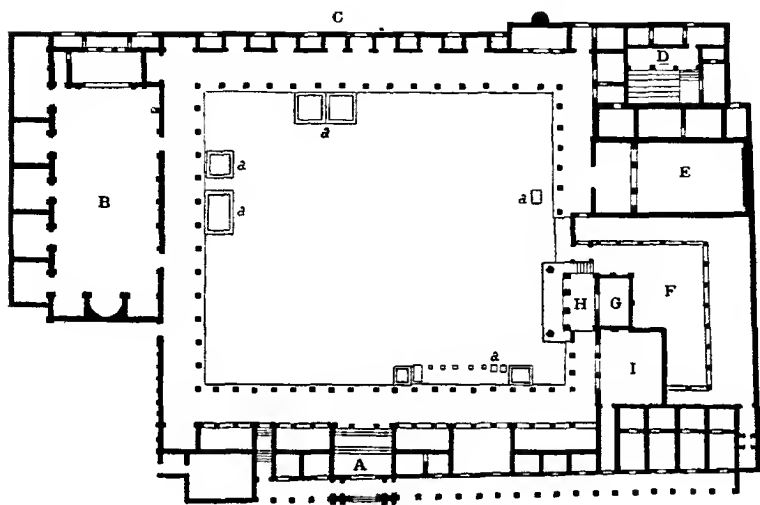


Fig. 53. — Plan du forum de Timgad.

aux harangues; plus tard on en prit une partie, celle qui forme l'angle nord-ouest de la place, pour y aménager une salle élégante (I), probablement une annexe de la curie. La place était autrefois dallée avec grand soin, aussi bien que le portique; sur le dallage étaient disposées, tout autour, des statues équestres ou pédestres (a) d'empereurs, de gouverneurs de la province, de citoyens illustres. En face le temple s'élevait une image du satyre Marsyas, particulièrement digne d'attention. On sait<sup>1</sup> que sur le forum romain existait à côté du figuier Ruminal, sous lequel Romulus et Rémus avaient été miraculeusement nourris, une statue de Marsyas, représenté comme un Silène ivre, dansant et portant sur son épaule droite une outre de vin: c'était le symbole de la pleine liberté, du plein droit de cité. Les auteurs nous apprennent que l'on élevait des représen-

1. Voir à ce sujet Jordan, *Marsyas auf dem Forum in Rom*, Berlin, 1883.87.

tations semblables sur les places publiques des villes provinciales dotées du droit italique, pour témoigner de la condition juridique privilégiée dont elles jouissaient <sup>1</sup>. Par ce détail, le forum de ces villes se rapprochait encore davantage du forum romain <sup>2</sup>, leur modèle.

Si l'on compare le plan du dit forum à celui des forums de Pompéi et de Timgad, pris comme types de forums provinciaux, on voit qu'un forum est une place rectangulaire dallée, entourée de portiques. L'intérieur de la place est décoré de toutes parts de statues placées sur des piédestaux. Sous les portiques s'ouvrent différents édifices qui répondent aux nécessités de la vie municipale : des monuments religieux où se célèbre le culte public (**temples**) ; des salles réservées à l'administration de la cité (**curie, salles de vote, tribune aux harangues**) ; des constructions destinées aux juges, aux plaideurs, aux gens d'affaires (**basiliques**). On peut y rencontrer encore d'autres édifices, par exemple des marchés ; mais ils ne sont pas, comme ceux qui viennent d'être cités, caractéristiques d'un forum.

### § I. — *Curies.*

Nous parlerons en détail dans un autre chapitre de la forme et des dispositions propres aux temples romains ; nous n'avons pas à nous y arrêter ici.

Pour les curies, on trouve dans le traité de Vitruve <sup>3</sup> quelques préceptes précis ; d'après lui le plan pouvait être oblong ou carré. Dans le premier cas, la hauteur devait égaler la demi-somme des côtés ; dans le second, une fois et demie la largeur. La décoration consistait en un revêtement de stucs ou de lambris, s'arrêtant à mi-hauteur des parois et terminé par une corniche : celle-ci avait pour mission de rabattre le son et d'éviter les résonances.

Les curies dont nous avons gardé soit des restes, soit simplement le plan, étaient conformes à ces données.

La plus importante et en même temps la plus complètement conservée est la curie de César, rebâtie par Dioclétien, sur le forum

1. Mommsen. *Droit public romain*. VI, 2, p. 459 et suiv.

2. Sur cette particularité à Timgad, cf. Cagnat-Ballu. *Timgad*, p. 68 et suiv. ; cf. Merlin, *Althiburos*, p. 9.

3. V, 2.

romain, qui existe encore ; on l'a transformée en église sous le pape Honorius : c'est l'église Saint-Hadrien. A côté, l'église Sainte-Martine représente les bureaux du sénat (*secretarium senatus*) (fig. 56). La curie était de forme rectangulaire, longue de 25 mètres

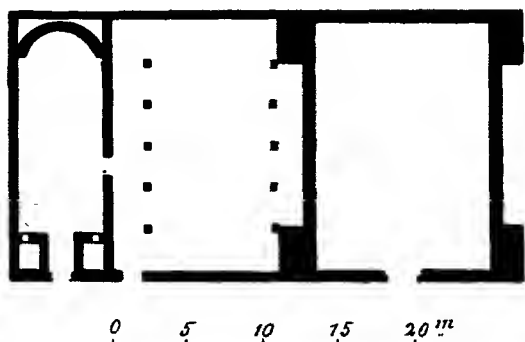


Fig. 56. — Curie de Rome.

environ et large de 18 ; les piliers et l'abside ont été ajoutés lors de la transformation de l'édifice.

On y accédait antérieurement par un escalier. La décoration en était très riche : les murs de brique étaient revêtus de stuc à l'intérieur, la voûte était dorée, le pavement, de marbre ; la porte, de bronze, a été transportée à Saint-Jean-de-Latran.

Le *secretarium senatus* ne mesurait que 9 mètres de large ; il se terminait en abside. Entre les deux, pour assurer la communication, régnait un portique établi par Auguste, l'*atrium Minervae*. Le tout formait un ensemble profond de 27,50 avec une façade de 50 mètres encore sur le forum <sup>1</sup>.

A Pompéi, nous retrouvons pareillement un ensemble de trois salles, séparées par des allées étroites qui débouchent sous des arcades reliant les salles deux à deux ; si bien qu'elles ne forment, en réalité, qu'un seul édifice (fig. 57). La salle du centre, la curie, de plan rectangulaire (14 m. 50  $\times$  12 m. 50), est précédée d'un perron, haut de 1 mètre et long de 5 mètres, auquel on accède par deux escaliers latéraux ; il constitue une sorte de tribune dominant le sol

1. Cf. Lanciani, *L'aula e gli uffici del senato romano* (*Atti della reale Accad. dei Lincei, Memorie*, 1883, XI, p. 5 et suiv. ; Hülsen, *Das Comitium und seine Denkmäler Röm. Mittheil.*, 1893, p. 86 et suiv.).

du forum ; celui de la salle est, par suite, plus élevé que le niveau du portique qui la précède. Au fond, elle présente une niche, réservée à des statues, que précède une estrade où siégeait le président de l'assemblée. Les côtés de la pièce étaient ornés d'un double rang de colonnes superposées, les murs étaient revêtus de placages de marbre.

La salle située à gauche, de dimension un peu moindre, possède

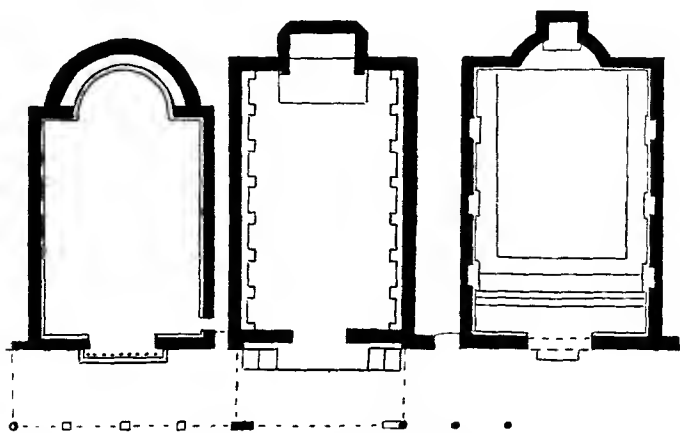


Fig. 57. — Curie de Pompéi.

au fond une belle abside demi-circulaire ; elle était en réparation au moment de l'ensevelissement de Pompéi, et l'on ne peut se rendre compte de son ornementation intérieure. Devant cette pièce, comme devant la curie dont elle formait une dépendance, le portique du forum pouvait se fermer par des grilles, et constituait ainsi une sorte de vestibule commun aux deux bâtiments.

Quant à la salle de droite, elle était divisée en deux parties par un petit escalier de deux marches ; le fond se terminait par une niche circulaire ; les murs latéraux étaient divisés par des pilastres et le sol pavé de marbre. Il est impossible de préciser la destination exacte de cette pièce et de dire en quoi elle diffèrait de celle de la pièce qui lui fait pendant, de l'autre côté de la curie <sup>1</sup>.

1. Mazois, *Pompéi*, III, p. 52 et pl. xxxviii ; Mau-Kelsey, *Pompeii*, p. 121 et suiv. ; Thédenat, *Pompéi*, p. 59 et et suiv.

C'est également un édifice rectangulaire que la curie de Timgad (fig. 58). La porte s'ouvrait sous le portique du forum, donnant

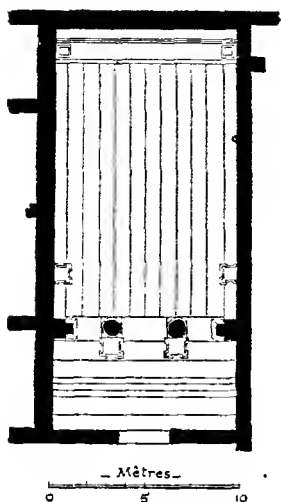


Fig. 58. — Curie de Timgad.

accès, comme dans un des édifices de Pompéi qui viennent d'être décrits, à une sorte de vestibule, limité par un escalier de quelques marches. Celui-ci conduit à la salle même des séances. On y pénétrait par trois baies formées par des colonnes et les pilastres correspondants. Au fond, une estrade légèrement exhaussée occupe toute la largeur de la construction : des sièges mobiles y étaient jadis disposés pour le président et ses assistants ; deux statues s'y élevaient à chaque extrémité.

Des fragments de placages de marbre sont encore à leur place contre les murs de l'édifice et l'on a retiré des décombres un grand nombre d'échantillons de toutes les couleurs ; le pave-

ment était fait de belles dalles de pierre <sup>1</sup>.

Les inscriptions trouvées dans cette salle ne laissent aucun doute sur sa destination. Il n'en est pas de même d'une autre pièce, assez semblable comme disposition générale, qui, ainsi qu'il a été dit plus haut, est une addition postérieure ; elle occupe l'extrémité de la cour F, dont elle a fait disparaître une partie ; deux colonnes en marquent l'entrée : elle n'offre aucun élément caractéristique. Sa situation seule, à proximité de la curie, permet de supposer que là, étaient installés les bureaux de la municipalité.

Telles sont les différentes curies connues dont la nature ne peut donner lieu à aucun doute. On voit, par ces exemples, que le plan de ce genre d'édifices est assez simple : il se compose essentiellement d'une salle rectangulaire plutôt que carrée, assez petite, élégamment ornée, terminée au fond par une estrade et communiquant d'une façon ou de l'autre avec une ou plusieurs salles voisines, d'aspect semblable à la curie, qui servaient de bureaux aux magistrats municipaux et à leurs employés.

1. Cagnat-Ballu, *Timgad*, p. 32 et suiv. ; Gsell, *Monuments de l'Algérie*, I, p. 122 et suiv.

§ III. — *Tribunes aux harangues.*

La tribune aux harangues portait à Rome le nom de « *rostris* <sup>1</sup> », à cause des éperons de navire qui ornaient la face de la construction. Elle consistait en une grande plate-forme isolée au milieu de la place, élevée de 3 mètres environ au-dessus du niveau du sol, large de 23 m 69 et profonde de 10 mètres; elle regardait l'Est. La face antérieure, celle qui était à pic, était garnie d'une balustrade, interrompue au milieu, à l'endroit où se tenait l'orateur; de chaque côté s'élevait une grande statue assise (fig. 59). On accédait sur la

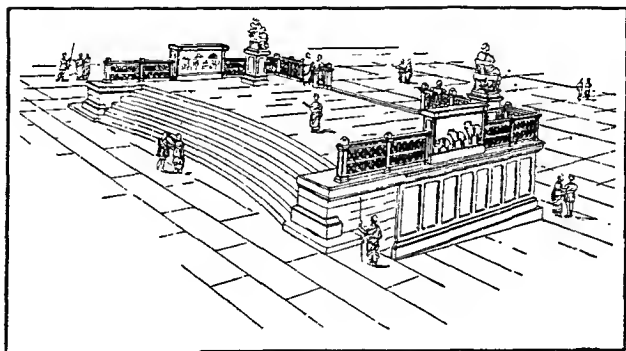


Fig. 59. — Tribune aux harangues de Rome.

plate-forme à l'ouest par un escalier aux marches rectilignes durant le 1<sup>er</sup> et le 1<sup>re</sup> siècle ap. J.-C., légèrement incurvées depuis Septime Sévère, qui tenait la largeur du massif de maçonnerie. Tout cela était, naturellement, revêtu de marbre. Le noyau en existe encore et nous en possédons une représentation très claire sur un bas-relief de l'arc de Constantin.

Mais il existait encore d'autres rostris sur le forum romain, ceux que l'on trouve désignés dans les auteurs sous le nom de *rostra Julia*. Ils avaient été aménagés en avant de la façade du temple de César. On en verra plus bas une reconstitution (fig. 74). Au lieu d'élever à la partie antérieure du temple, comme on le faisait d'ha-

1. Sur les rostris, cf. Jordan, *Sui rostri del foro romano* 'Annali, 1883, p. 23 et suiv.; O. Richter, *Rekonstruktion und Geschichte der röm. Rednerbühne*, Berlin, 1884, 8<sup>e</sup> et *Die röm. Rednerbühne* 'Jahrbuch, des arch. Instituts, 1889, p. 1 et suiv.; Hülsen, *Röm. Mittheil.*, 1902, p. 13 et suiv.

bitude, un grand escalier continu qui en occupait toute la largeur, on avait disposé, à droite et à gauche, deux escaliers assez étroits; la partie réservée, comprise entre ces deux escaliers, constituait à la hauteur du pronaos une plate-forme élevée, dominant le forum, d'où l'orateur pouvait s'adresser à la foule massée sur la place <sup>1</sup>. Il est probable qu'une balustrade l'entourait, interrompue seulement au milieu, comme dans les autres rostrs. Une tribune, ainsi établie, n'était en somme, qu'un prolongement du pronaos, obtenu aux dépens de l'escalier antérieur; elle avait l'avantage d'occuper moins de place et d'être moins dispendieuse à bâtir qu'une tribune isolée. Aussi les municipalités, qui ne disposaient pas pour leurs forums d'un espace considérable, adoptèrent-elles en général le modèle des *rostra Julia*. Un exemple frappant nous est fourni par la tribune de Timgad <sup>2</sup> (fig. 60).

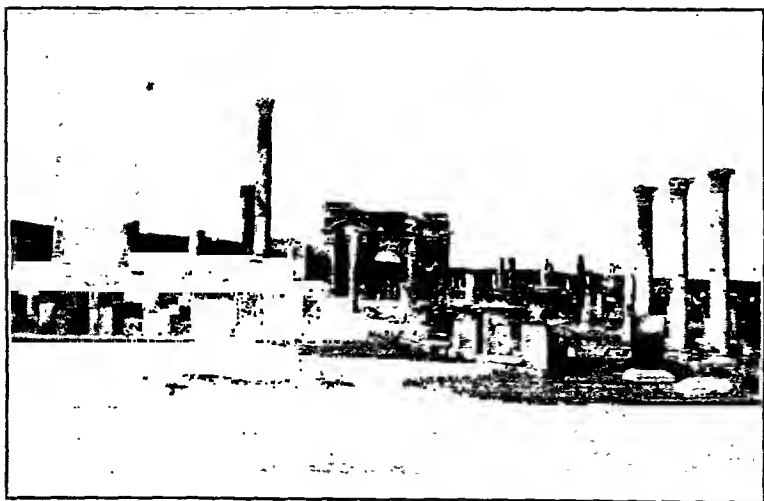


Fig. 60. — Tribune du forum à Timgad.

A quelques pas de la curie, sur la face occidentale du forum, s'élève un temple (G du plan) dont la *cella* mesure 6<sup>m</sup>80 de largeur sur 4<sup>m</sup>30

1. Cf. Richter, *Jahrbuch des arch. Instituts*, 1889, p. 137 et suiv..

2. Cagnat-Ballu, *Timgad*, p. 47 et suiv.; Gsell, *Monuments de l'Algérie*, p. 121.

de profondeur ; il est précédé d'un petit pronaos tétrastyle (H). Au lieu d'un escalier antérieur existe, en prolongement du *pronaos*, une terrasse élevée de deux mètres au-dessus du sol de la place. Une balustrade régnait autour de la plate-forme ; de chaque côté deux bases hexagonales supportaient des statues de la Victoire parthique. Pour accéder à la fois au temple et à la tribune, il fallait emprunter un petit escalier, assez étroit, aménagé latéralement à la *cella*, du côté méridional. D'autre part, comme il était nécessaire que les orateurs pussent être vus de tous côtés par le public groupé au pied de la plate-forme, on avait eu soin d'interrompre à cet endroit le portique qui entoure le forum ; si bien que la tribune faisait une saillie très sensible sur l'alignement des colonnades de droite et de gauche.

C'est ce que nous retrouvons à Pompéi, sous une autre forme. Le temple de Jupiter qui ferme le fond du forum n'est pas, lui non plus, précédé d'un grand escalier ininterrompu qui en occupe la



Fig. 61. — Temple de Jupiter à Pompéi. Restauration de Weichardt.

largeur entière ; ou plutôt l'escalier antérieur est divisé en deux parties ; la partie supérieure garnissait toute la façade ; la partie

inférieure se composait de deux escaliers étroits, de neuf marches à droite et à gauche ; au centre, d'un massif de maçonnerie formant plate-forme (fig. 61). On y a reconnu la tribune <sup>1</sup>, ce qui n'empêchait pas qu'un autel en occupât la partie centrale.

C'est ce qui existait aussi sur le forum d'une ville du Sud tunisien, Bou-Ghara, l'ancienne *Gigthis* <sup>2</sup>; le grand temple, élevé à la partie postérieure de la place, reproduit exactement la disposition notée à Pompéi.

Nous exposerons plus bas comment à Sbétla, l'ancienne *Sufetula*, des trois *cellae* juxtaposées qui constituaient le Capitole, les deux chambres latérales étaient seules précédées de l'escalier traditionnel, tandis que le pronaos de la *cella* centrale s'élevait à pic au-dessus de la place qu'il dominait <sup>3</sup>. On peut voir dans ce prolongement une tribune aux harangues établie suivant le même principe que les précédentes ; les escaliers des sanctuaires latéraux servaient de degrés d'accès à la tribune.

#### § IV. — Salles de vote.

Il existait sur le forum romain, pour la tenue des comices, des salles de vote appelées *saepta* ; on n'en a pas gardé de traces sur le terrain. Il y en avait aussi au Champ de Mars, qui sont mieux connues, parce que leur plan est figuré sur le fragment de la *forma Urbis Romae* ; leur série faisait un édifice rectangulaire, long de 400 mètres et large de 100 mètres, qui s'ouvrait sur la rue par un large portique.

Sur les forums de province on n'a pas, non plus, retrouvé de locaux qui puissent être regardés comme des lieux de vote, ce qui n'a pas lieu d'étonner, les comices municipaux étant très vite tombés en désuétude sous l'Empire ; Pompéi, pourtant, fait peut-être exception <sup>4</sup>.

Là on remarque, au sud-est de la place publique, à l'angle de la rue de l'Abondance, une salle de 17 mètres sur 21 (fig. 62), qui semble n'avoir jamais été couverte (A). Cette cour possédait deux

1. Overbeck-Mau, *Pompeji*, p. 70 ; Mau-Kelsey, *Pompeii*, p. 48 ; Thédénat, *Pompéi*, II, p. 23.

2. Gauckler, *Nouv. arch. des Missions*, XV, p. 284 et pl. 1.

3. Voir, p. 159 et fig. 82.

4. Overbeck-Mau, *Pompeji*, p. 56 ; Mau-Kelsey, *Pompeii*, p. 119 ; Thédénat, *Pompéi*, II, p. 58.

portes sur le forum et une sur la voie de l'Abondance. De ce côté, le long du mur qui longe la voie, extérieurement, règne un trottoir

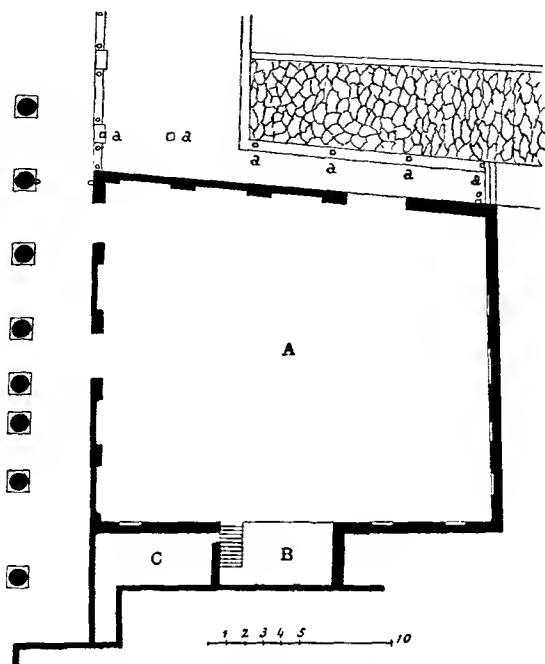


Fig. 62. — Salle de vote, à Pompéi.

surélevé, au bord duquel sont ménagés quatre grands trous (a); on y a vu l'encastrement de balustrades mobiles, destinées à maintenir et à faire défiler en ordre une foule pressée devant l'entrée. On a avancé également que les citoyens, après avoir pénétré par cette porte dans la salle pour voter, en sortaient par les issues ouvertes sur le forum. Dans l'angle sud-ouest un petit escalier permet de monter à deux plates-formes (B, C): l'une est tournée vers la cour; elle permettait d'adresser la parole aux votants; l'autre regarde le portique de la place; on pouvait, de là, se faire entendre du peuple réuni en dehors et lui annoncer le résultat des élections. Cette dernière avait, d'ailleurs, été condamnée, à une certaine époque, par un mur. Six niches décoraient l'intérieur, égales en nombre à celui des curies de Pompéi: elles auraient contenu les statues des divinités protectrices desdites curies.

§ V. — *Basiliques.*

La justice se rendit d'abord à Rome sur le forum, en plein air, devant les tribunaux mobiles, de même que les affaires se traitaient sous les portiques ou au milieu de la place; mais lorsque procès et affaires se multiplièrent, on reconnut la nécessité de créer des édifices spéciaux où les juges, les plaideurs et les boursiers ne seraient plus exposés à embarrasser la circulation et pourraient parler et discuter à l'abri des intempéries : ce sont ces édifices qui reçurent la dénomination de basiliques, empruntée au monde grec et oriental <sup>1</sup>. La première en date fut élevée en 570 = 184 av. J.-C. par Porcius Cato près de la curie Hostilienne; en 575 = 179 M. Fulvius Nobilior édifia la basilique *Fulvia*, derrière les « boutiques neuves »; elle fut restaurée en 676 = 78 par le consul M. Aemilius Lepidus, dont elle reçut le nom de basilique *Aemilia*; une autre, la basilique *Sempronia*, fut bâtie par Ti. Sempronius Gracchus en 585 = 169; le consul Opimius créa la basilique *Opimia* en 633 = 121; enfin la basilique *Julia*, commencée par César, fut achevée par Auguste. Ainsi, dès le début de l'Empire, le forum romain était entouré d'édifices de cette nature. Les villes d'Italie et les cités provinciales avaient naturellement imité l'exemple de la capitale et la basilique était devenue une annexe nécessaire de la place publique. Aussi Vitruve s'étend-il longuement sur ce genre d'édifices et donne-t-il avec soin les règles qui doivent présider à sa construction <sup>2</sup>. Les emplacements des basiliques, dit-il, doivent être choisis attenant aux places publiques, dans les parties les plus chaudes, afin que pendant l'hiver les gens d'affaires puissent s'y rendre sans être incommodés par les intempéries.

Le plan usuel consiste en une grande nef rectangulaire, bordée de portiques à deux étages; à l'étage inférieur se traitaient les affaires; l'étage supérieur était réservé aux promeneurs. La longueur de la nef doit être comprise entre deux et trois fois la largeur; au cas où cette longueur, portée à son maximum, ne suffirait pas à utiliser le

1. A. C. Ad. Zestermann. *Die antiken und christlichen Basiliken nach ihrer Entstehung*, Leipzig. 1847. 4°; K. Lange. *Haus und Halle*, Leipzig, 1885. 8°; *Durm. Baukunst der Römer*. p. 618 et suiv. : Mau dans Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie*, au mot *Basilica*; Guadet dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Basilica*; R. de Lasteyrie. *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*. Paris, 1912, 8°, p. 52 et suiv.

2. Vitruve, V. 1.

terrain disponible, on peut établir aux extrémités des chalcidiques (salles des pas perdus). Si la basilique se compose de trois nefs, il convient que la largeur des collatéraux égale le tiers de l'ouverture de la grande nef. Enfin il faut que les colonnes du rez-de-chaussée soient faites aussi hautes que les portiques sont larges ; au premier étage la hauteur des colonnes diminue d'un quart.

Ces préceptes se limitent, on le voit, aux dispositions générales de l'édifice, aux dimensions des nefs et des colonnades. Vitruve ne parle ni des détails essentiels des basiliques, ni de leur ordonnance caractéristique : ces enseignements, il faut les demander à l'examen des restes encore existants à Rome, en Italie ou dans les provinces. De cet examen il résulte d'abord que les basiliques se présentent sous deux aspects, suivant que la porte d'entrée s'ouvre sur le petit côté du rectangle ou sur le grand. Cette dualité de plan a été récemment étudiée de très près par G. Leroux <sup>1</sup>, qui est arrivé à cet égard à des conclusions précises : « L'art indigène, écrit-il, vite détourné de ses tendances propres par des influences exotiques, n'avait pas créé un type de salle monumentale spécialement romain. Il restait à choisir entre les modèles étrangers, plus exactement entre le plan hypostyle grec et le plan hypostyle oriental. On ne se prononça exclusivement ni pour l'un ni pour l'autre, les deux systèmes eurent leurs partisans. Dès le début,

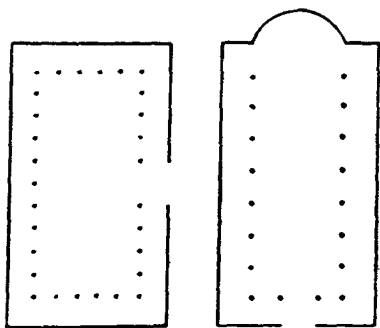


Fig. 63 et 64. — Les deux types de basilique romaine.

en effet, nous nous trouvons en présence de deux types de basiliques, distincts dans toutes leurs dispositions et d'origines évidem-

1. G. Leroux, *Les origines de l'édifice hypostyle en Grèce, en Orient et chez les Romains*, Paris, 1913.

ment différentes. Le premier a les plus frappants rapports avec la salle hypostyle de Délos ; c'est une construction de souche orientale, plus large que profonde, où les colonnades intérieures sont placées par files concentriques (fig. 63). L'autre procède, sans doute possible, du naos oblong à front étroit et à trois nefs, dont les Grecs avaient déjà fait successivement une maison, un temple, une salle d'assemblée » (fig. 64).

Dans les basiliques du type oriental, M. Leroux place la basilique *Julia*, à Rome <sup>1</sup>, la basilique de *Fano*, que Vitruve avait construite et qu'il décrit en détail <sup>2</sup>, la basilique *Ulpia* <sup>3</sup>, la basilique de Constantin <sup>4</sup>, les basiliques de Silchester et de Caerwent en Angleterre <sup>5</sup>. Parmi les basiliques de type grec il cite la basilique de Pompéi <sup>6</sup>, la basilique *Aemilia* de Rome <sup>7</sup>, les basiliques de Kremna <sup>8</sup>, d'Aspendus <sup>9</sup>, d'Otricoli <sup>10</sup>, de Sigus <sup>11</sup>, de Tipasa <sup>12</sup>, d'Announa <sup>13</sup>, de Bou-Ghara <sup>14</sup>, de Trèves <sup>15</sup>, de Chaqqâ <sup>16</sup>.

Une autre différence dans le plan résulte du nombre de nefs que présente la construction. Il est des basiliques sans aucune division intérieure ; ce sont naturellement les moins larges ; d'autres sont partagées en trois nefs ; c'est le cas le plus fréquent ; d'autres enfin, les plus somptueuses, sont divisées en cinq nefs.

Comme type de la basilique à cinq nefs, nous donnerons une vue de la basilique *Julia*, à Rome (fig. 65). Elle longeait la *Voie Sacrée* (fig. 51, n° 11), d'où l'on y accédait par un escalier de sept

1. Hülsen, *Forum romain* (trad. fr.), p. 58 ; Thédénat, *Le forum*, p. 216.

2. Vitruv., V, 1 : cf. les restitutions dans Quicherat, *Rev. arch.*, 1878, I, p. 24 et suiv. ; Reber, trad. de Vitruve, p. 132 ; J. Prestel, *Die Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae*, Strasbourg, 1901, 8° ; K. Lange, *Haus und Halle*, p. 191 et suiv. ; Durm, *Baukunst der Römer*, II, 2, p. 619 ; A. Choisy, *Vitruve*, t. IV, pl. XLVI et XLVII.

3. Thédénat, *op. cit.*, p. 199 et 377 ; Durm, *op. cit.*, p. 620 et suiv.

4. Hülsen, *op. cit.*, p. 239 ; Thédénat, *op. cit.*, p. 343 ; Durm, *op. cit.*, p. 621.

5. Silchester : *Archaeologia*, XLVI, p. 349 et pl. XVI ; LIII, p. 540 et pl. XLI ; Caerwent : *ibid.*, LXI, p. 569 et pl. xcv ; *Arch. Anzeiger*, XXVI, 1911, p. 307 et fig. 10.

6. Mazois, *Pompéi*, III, pl. xv.

7. Hülsen, *Forum romain*, p. 126 ; Thédénat, *Le forum*, p. 252.

8. Lanckoronski, *Villes de Pamphylie*, II, p. 168.

9. Lanckoronski, *Ibid.*, I, p. 103.

10. Guattani, *Monum. ant. ined.*, p. 27 et suiv. ; Zestermann, *Basiliken*, pl. VI, 7.

11. Gsell, *Monuments de l'Algérie*, I, p. 129 et suiv., fig. 37.

12. *Ibid.*, p. 132, fig. 38.

13. *Ibid.*, p. 127.

14. Gauckler, *Nouv. arch. des Missions*, XV, 1907, p. 284 et pl. 1.

15. Hettner, *Das röm. Trier*, Trèves, 1880, 8°, p. 13 et suiv.

16. De Vogüé, *Syrie centrale*, I, p. 15.

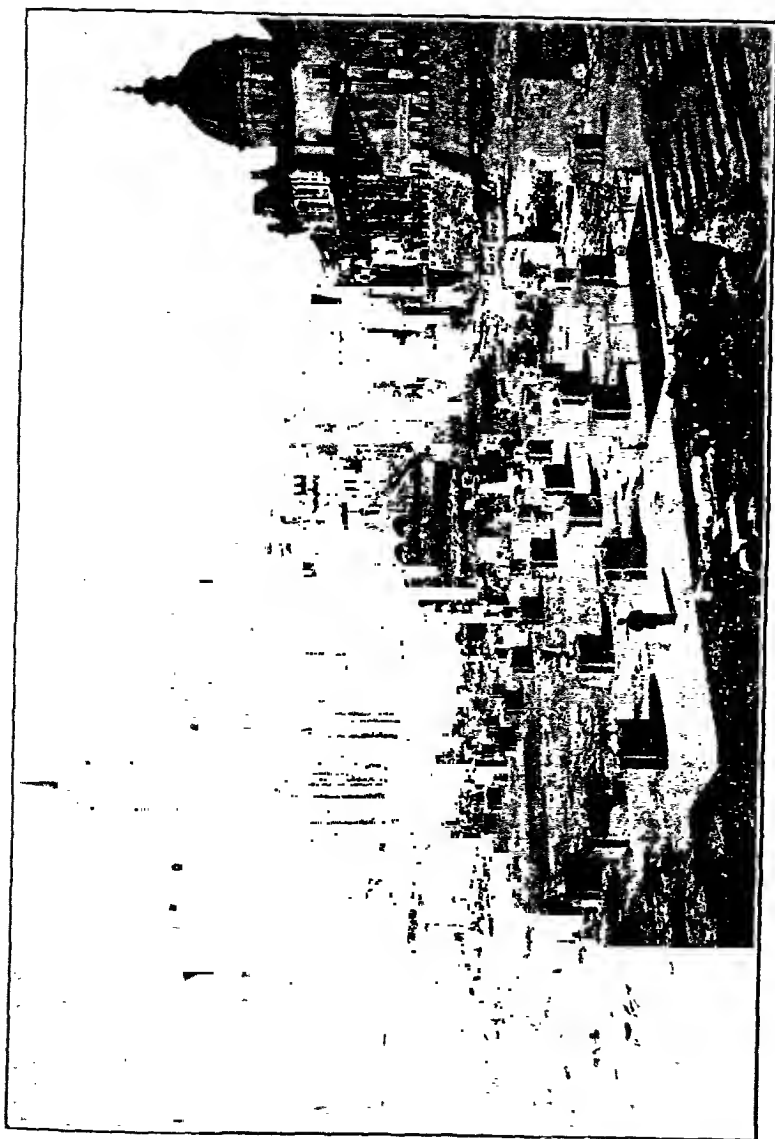


Fig. 65. — Basilique Julia.

marches à l'angle oriental, d'une marche seulement à l'angle opposé, la rue étant fortement en pente de ce côté. L'édifice formait un rectangle de 109 mètres de long et de 40 mètres de large, composé d'une partie centrale et de deux bas-côtés sur toutes les faces. La galerie qui bordait la Voie Sacrée et qui constituait la première nef formait un portique ouvert : celle qui lui faisait pen-

dant était garnie d'une suite de boutiques. Trente-six piliers entouraient la nef du milieu, pavée de marbres précieux, tandis que les nefs latérales étaient dallées de marbre blanc. Le monument comportait deux étages, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur. Les galeries du premier permettaient au public de suivre tout ce qui se passait dans la grande salle du bas.

La basilique *Ulpia*, dont le plan était très voisin, se terminait des deux petits côtés par des absides, où étaient disposés les tribunaux des juges.

La basilique de Pompéi (fig. 66) est l'exemple le plus complet que l'on possède d'une basilique à trois nefs <sup>1</sup>. Sa longueur est de 67 m. 08 au midi, 66 m. 60 au nord, sa largeur de 27 m. 65. proportions qui concordent à peu près avec les préceptes donnés par Vitruve. L'entrée était ménagée sur le petit côté, celui qui regardait le

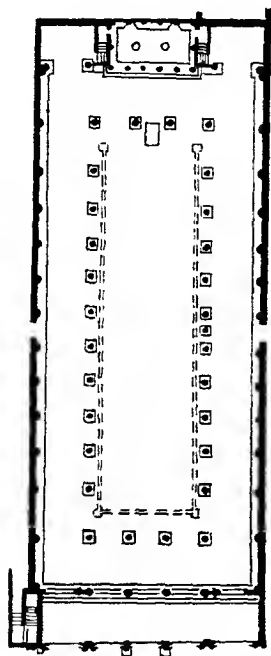


Fig. 66. — Basilique de Pompéi.

forum ; cinq portes, ouvertes sur la colonnade, donnaient accès dans un vestibule allongé, un chalcidique, suivant l'expression de Vitruve. Au fond du vestibule un escalier de quatre marches conduisait à la salle elle-même où l'on pénétrait aussi par cinq portes, qui répondaient aux cinq portes du vestibule. Outre cette entrée il existait encore deux petites portes latérales donnant sur

1. Mazois. *Pompeii*, III, p. 36 et pl. XII ; Overbeck-Mau, *Pompeii*, p. 142 et suiv. ; Mau-Kelsey, *Pompeii*, p. 31 et suiv. ; Sogliano, *Mem. della R. Accademia di Napoli*, II, 1913. p. 119 et suiv.

les rues voisines. La nef centrale de la basilique était entourée, à l'intérieur, de colonnes ioniques, douze à droite et à gauche, quatre en avant et au fond (en comptant deux fois les colonnes d'angle). Les bas-côtés mesuraient en largeur 5 m. 85, la nef centrale, 16 mètres ; ce qui est encore conforme aux règles de Vitruve. L'étage supérieur se composait de galeries qui faisaient le tour du bâtiment.

Au fond de la salle, face à la porte d'entrée, on avait construit une plate-forme haute de 2 mètres : là était établi le tribunal. Au-dessous de ce massif et dans son épaisseur, s'ouvrait un caveau voûté où l'on descendait par un petit escalier tournant ; à droite et à gauche, l'extrémité des bas-côtés, fermée par un mur, formait deux salles annexes pour l'usage du personnel judiciaire. Les murs étaient recouverts d'incrustations de stuc imitant le marbre.

La basilique de Pompéi est le type propre de la basilique grecque. Comme on le voit, ce genre de basiliques se caractérise, non seulement par la situation de la porte d'entrée sur le petit côté, mais par la présence d'une tribune, dans l'axe de cette porte, au fond, et à un moindre degré par la division de la nef en trois parties.

Dans d'autres basiliques on rencontre le mélange des deux éléments orientaux et grecs : c'est-à-dire que l'entrée de l'édifice s'ouvre sur le côté le plus large, et que le tribunal est disposé comme dans les basiliques à plusieurs nefs, au milieu d'un des petits côtés. C'est ce qui a lieu pour la basilique du forum de Timgad (fig. 67).

Elle occupe toute la façade orientale de la place publique, ce qui ne lui donne pas moins de 29 mètres de long sur 15 de large. L'en-

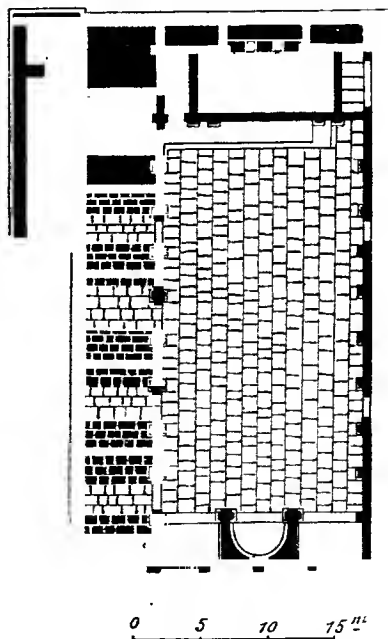


Fig. 67. — Basilique de Timgad.

trée ou plutôt les deux entrées sont ménagées sous la colonnade du portique. Le pavé, à peu près intact, ne porte aucune trace de bases de colonnes intérieures, si bien qu'il paraît certain que l'édifice ne se divisait pas en trois nefs ; mais de cette division il est resté un souvenir sur le côté septentrional : trois niches, une circulaire au milieu et deux rectangulaires, une de chaque côté. Au Sud, un terre-plein qui supportait le pavement du tribunal est encore en place avec l'escalier qui y donnait accès et les petites pièces de service annexées. En face les entrées sont des salles, boutiques ou autres, comme dans certaines basiliques de Rome, par exemple la basilique *Julia*, ou de province, comme à Silchester <sup>1</sup>.

Toutes les basiliques dont il vient d'être question étaient des basiliques publiques ; Vitruve nous apprend qu'il existait aussi, dans les maisons des personnages appelés à des magistratures, des basiliques privées <sup>2</sup>. « Pour les grands, dit-il, qui, en accomplissant leurs fonctions honorifiques et les magistratures, doivent prêter leurs offices aux citoyens, il faut faire des basiliques, installées d'une manière qui ne diffère point de la magnificence des ouvrages publics, parce que fort souvent, dans leurs maisons, se tiennent des conseils publics et des jugements et arbitrages privés. » G. Leroux en cite trois exemples, qui, à la vérité, ne sont pas absolument certains : une pièce du soi-disant palais de Trajan à Porto <sup>3</sup>, une pièce de la villa d'Hadrien à Tivoli <sup>4</sup>, et une pièce du palais des Flaviens, au Palatin <sup>5</sup>. Tous ces édifices reproduisent le plan de la basilique du type grec, avec entrée au centre du petit côté et division en trois nefs par des colonnes.

#### § VI. — *Prisons, Trésors.*

Les deux autres genres de monuments que Vitruve cite comme habituels dans les forums sont la prison et le trésor, l'*aerarium*.

Sur le forum romain existait une prison célèbre dans l'histoire, la prison Mamertine. Elle se composait d'une série de cellules creu-

1. Cagnat-Ballu, *Timgad*, p. 22 et suiv.

2. Vitruv., VI, 7.

3. *Annali*, 1868, XL, p. 144 et suiv.; *Monumenti*, 1868, pl. XLIX; Leroux, *op. cit.*, p. 316, III.

4. Winnefeld, *Die Villa des Hadrian bei Tivoli*, Berlin, 1895, 4<sup>e</sup>, p. 88, pl. VIII; Leroux, *op. cit.*, p. 316, II.

5. Jordan-Hülse, *Topographie der Stadt Rom*, p. 88; Leroux, *op. cit.*, p. 316, I.

sées en partie dans le roc, dont une subsiste encore, avec un cachot souterrain, ancienne citerne ou tombe à coupole, où les condamnés étaient précipités, étranglés, destinés à périr de faim <sup>1</sup>. Sa disposition est trop particulière pour qu'elle ait servi de modèle aux constructeurs de forums italiens ou provinciaux. Ils se contentaient, sans doute, de bâtir quelques pièces voûtées qui servaient de cellules aux prisonniers. On n'a pas encore trouvé dans les fouilles une seule construction dont on puisse affirmer qu'elle était une prison.

Il en est de même pour l'*aerarium*. Le trésor du peuple romain était déposé sous le temple de Saturne, dans le soubassement; il a pu en être de même dans certains forums provinciaux, par exemple à Timgad, où l'on a découvert, sous le temple dit de la Victoire, une grande crypte, ou encore à Pompéi, où la même particularité a été notée sous le temple de Jupiter; mais il se peut aussi qu'on ait aménagé, pour servir de trésor, des constructions spéciales qui, dépourvues de toute caractéristique, ne peuvent être identifiées aujourd'hui.

## § VII. — *Latrines publiques.*

Aux forums étaient aussi, pour l'ordinaire, annexées des latrines publiques; le forum de Pompéi et surtout celui de Timgad en contiennent des spécimens tout à fait curieux <sup>2</sup>.

Dans cette dernière ville l'établissement était disposé à l'angle nord-est, au bord de la grande voie qui traverse la ville. On y pénétrait par une pièce, plus petite, qui servait de vestibule, peut-être aussi de vestiaire. La porte d'entrée de ce vestibule, qui donnait sur la rue, et celle de sortie, qui permettait de pénétrer dans la salle des latrines, au lieu de se faire suite, se contraiaient de telle sorte que les curieux ne pouvaient pas apercevoir du dehors ce qui se passait dans la seconde pièce. Les latrines proprement dites, comprenaient une chambre de 8 m. 55 sur 6 m. 20, tout autour de laquelle court, dans le sous-sol, un égout de décharge. Au-dessus régnaient une série de sièges juxtaposés, séparés les uns des autres par des appuie-bras, en forme de dauphins, qui s'encadraient dans la muraille; la surface supérieure en était percée de trous circulaires prolongés en avant par une longue fente: c'est la disposition habituelle de ces sortes

1. Hülsen, *Forum romain*, p. 121 et suiv., avec la bibliographie.

2. Cagnat-Ballu, *Timgad*, p. 13 et suiv.: Ballu, *Les ruines de Timgad*, p. 112 et suiv.

de sièges : on l'a constatée souvent ailleurs, par exemple : dans les latrines du soi-disant « temple de Sérapis », à Pouzzoles ; dans un local similaire, très bien conservé qu'ont fait connaître les fouilles récentes de Dougga, en Tunisie fig. 68. Au milieu du mur qui



Fig. 68. — La rines à Dougga.

Photographie de la Direction des Antiquités de Tunisie.

regarde le Nord existait une fontaine élégante ; l'eau qui en coulait perpétuellement se déversait dans une rigole de 0 m. 10 de profondeur, aménagée parallèlement à la muraille et faisant le tour de la salle, en avant des sièges (même disposition à la fig. 68). On a estimé à vingt-six le nombre des places disponibles dans cet établissement. Tout y était parfaitement aménagé pour la propreté et pour la commodité du public.

---

## CHAPITRE VII

### LES MONUMENTS RELIGIEUX

SOMMAIRE. — I. Les autels. — II. Les temples. — III. Temples rectangulaires. — IV. Temples circulaires. — V. Le péribole. — VI. Capitales. — VII. Temples de tradition étrangère. — VIII. Chapelles.

#### § 1<sup>er</sup>. — *Les autels.*

Le plus ancien monument du culte, à Rome, comme ailleurs, c'est l'autel (*ara*) <sup>1</sup>, instrument nécessaire de tout sacrifice sanglant ou non ; il a précédé la construction des chapelles et même des images divines.

L'autel est un petit tertre de gazon, ou de pierre ; c'est une pierre plus ou moins grossièrement taillée, un rocher dont la surface a été aplanie. L'usage des autels de gazon se conserva assez tard dans les cérémonies de la campagne ; ailleurs, on substitua au tas de pierres un massif régulier et parfois orné. De ces autels primitifs on a conservé, naturellement, fort peu d'exemples ; citons seulement comme spécimen un bloc de pierre fruste découvert dans le pays des Vestini, près d'Aquila ; il contenait un trésor de monnaies avec la contremarque : DIOVIS STIPE <sup>2</sup>.

Les autels les plus anciens qui nous soient parvenus affectent une forme caractéristique que reproduit notre figure 69 ; elle est de tradition étrusque <sup>3</sup> ; ainsi sont faits les autels de Verminus <sup>4</sup>, celui que les *gentiles Juliei* dédièrent à Vediovis à Bovilles <sup>5</sup>, et l'autel

1. Cf. Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Ara*, I, p. 317 et suiv. : Reisch, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encyclop.*, au mot *Altar*, I, col. 1610 et suiv.

2. G. Pansa, dans le *Bullett. comunale*, 1906, p. 221 et suiv., pl. ix.

3. Cf. Studniczka dans les *Jahreshefte des oester. arch. Institutes*, VI, 1903, p. 141 et suiv. ; Helen Cox Bowermann, *Roman sacrificial altars*, p. 10 et suiv., Lancaster, 1913, 8°.

4. *Bull. comun.*, 1876, pl. m ; Bowermann, *op. cit.*, n° 1.

5. Fr. Ritschl, *Priscæ latinilatis monumenta epigraphica*, Berlin, 1862, f° pl. lvi<sup>r</sup> ; *Jahreshefte*, loc. cit., fig. 9.

du Palatin consacré *sive deo sive deae* <sup>1</sup>. Mais d'habitude, et dès l'époque républicaine, les autels ont une forme moins tourmentée. Les plus simples consistent en un dé rectangulaire ou cylindrique

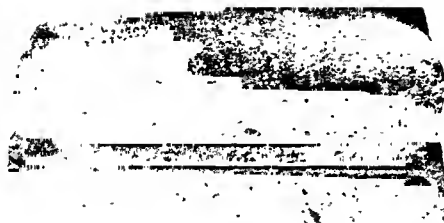
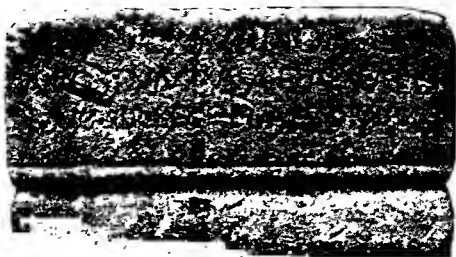


Fig. 69. — Autel consacré à Verminus.

sans ornementation ; plus soignés ils deviennent oblongs, triangulaires, octogonaux ; le dé repose sur un petit soubassement et se couronne d'une tablette décorée de moulures ; la partie supérieure en est creusée pour recevoir le sang des victimes ou des libations, avec canaux de dégorgeement vers l'extérieur. Quelquefois des volutes s'enroulent aux angles de la corniche et forment ce que l'on nomme les « cornes » de l'autel. On ajoute aussi sur les côtés des représentations figurées qui se rapportent au culte ou à la mythologie. Le musée du Capitole possède un autel consacré à Cybèle : le sculpteur y a montré la Vestale Claudia Quinta tirant au moyen de

1. Ritschl, *op. cit.*, pl. 56<sup>e</sup> ; Bowermann, *op. cit.*, n° 3.

sa ceinture le vaisseau qui amène à Rome l'image de la Mère des Dieux <sup>1</sup>; sur l'*Ara ventorum*, de forme circulaire, on voit un Vent <sup>2</sup>, sur l'*Ara Neptuni*, Neptune <sup>3</sup>; sur un autel consacré à Hercule, Hercule et ses attributs <sup>4</sup>; sur un autel trouvé dans les ruines de la fontaine de Juturne, Juturne et son frère Turnus <sup>5</sup>. L'autel du temple de Vespasien à Pompéi (fig. 70) présente une scène de sacri-

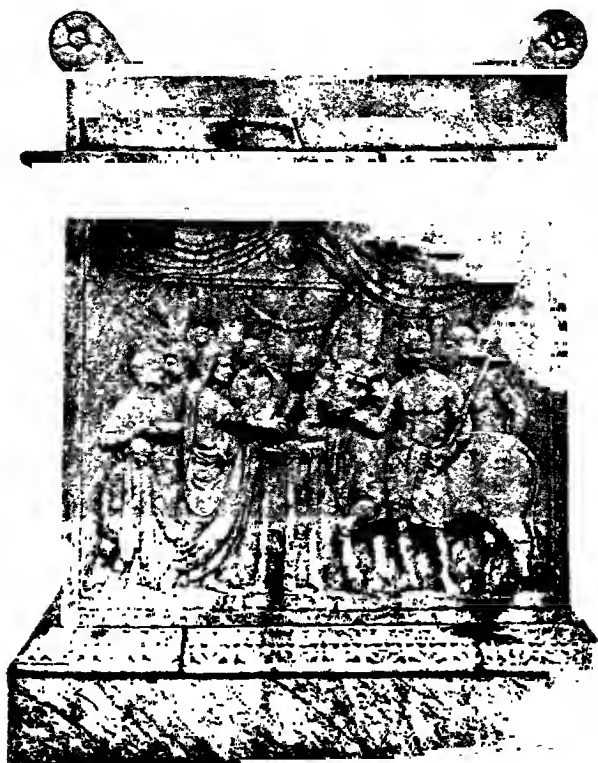


Fig. 70. — Autel de Vespasien, à Pompéi.

fice offert par un empereur et, de chaque côté, la série des usten-

1. Stuart Jones, *Museo Capitolino*, pl. XLIII; Reinach, *Reliefs*, III, p. 182.

2. Stuart Jones, *Ibid.*, pl. LXXX.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*, pl. LXXIX; Reinach, *op. cit.*, p. 215.

5. Vaglieri, *Gli scavi recenti nel foro romano*, p. 181, fig. 88.

siles du culte <sup>1</sup>. D'autres fois le décorateur, pour rappeler les sacrifices qui sont offerts sur les autels et les ornements qu'on y suspend, entoure le monument de guirlandes de feuillage ou de fruits, de bucranes saillants <sup>2</sup>. Un autel célèbre sorti des fouilles d'Ostie fournit un exemple de tous ces éléments réunis <sup>3</sup>. Il est inutile d'accumuler des exemples pour un fait aussi connu. On trouvera, d'ailleurs, des représentations de ces différentes sortes d'autels dans la partie de ce *Manuel* consacrée à la sculpture et aux bas-reliefs.

Les autels étaient, pour l'ordinaire, assez petits et ne dépassaient pas 1 mètre de hauteur en moyenne. Mais il en existait exceptionnellement de beaucoup plus importants : nous en avons gardé le souvenir ou même des restes. Ces monuments comprenaient plusieurs assises, un soubassement, qui pouvait atteindre de grandes proportions et où l'on abattait les victimes ; et l'autel proprement dit, auquel on accédait par des degrés, où se consumait la chair des victimes <sup>4</sup>. Aucun de ceux dont on nous parle et dont les grands autels funéraires de la voie des tombeaux à Pompéi peuvent nous donner une idée, n'est comparable, il est vrai, pour les dimensions au fameux autel de Pergame, lequel reposait sur une terrasse carrée haute de 5 m. 30 et d'une superficie d'environ 850 mètres, tandis que l'autel véritable se dressait au centre à 8 mètres de hauteur, entouré de trois côtés par des portiques <sup>5</sup> ; mais quelques-uns atteignirent à de belles proportions. Sur le Champ de Mars existait un autel, *ara Ditis et Proserpinae in Tarento*, élevé de 6 mètres au-dessus du sol et large de 3 m. 40 <sup>6</sup>. On y montait par trois degrés. L'autel de Rome et d'Auguste, à Lyon, arrivait, semble-t-il, à des dimensions au moins aussi grandes : on sait qu'il portait gravés les noms des soixante peuples de la Gaule, dont les statues représentatives se dressaient tout autour ; que les lettres de la dédicace mesuraient 0 m. 38 de hauteur <sup>7</sup>, ce qui suppose un monument considérable ; que le soubassement était orné de grandes couronnes de chênes et de lemnisques dont on a retrouvé des fragments, et qu'il

1. Mau-Kelsey, *Pompeii*, p. 107, fig. 43 : Thédénat, *Pompéi*, II, p. 55, fig. 33.

2. Exemples : Stuart Jones, *op. cit.*, pl. LXXXIV. Reinach, III, p. 83, 149, 377, 411 : W. Altmann, *Grabaltäre, Reliefs*, p. 59 et suiv.

3. *Mél. de Rome*, 1906, p. 183, pl. XII : Strong, *Rom. Sculpture*, pl. LXXIV : Reinach, *op. cit.*, p. 332.

4. Cf. Saglio, au mot *Ara*, dans le *Dict. des Ant.*, I, p. 350.

5. M. Collignon et E. Pontremoli, *Pergame*, Paris, 1900, f<sup>o</sup>. p. 59 et suiv.

6. *Notizie degli Scavi*, 1887, p. 180 : *Monum. dei Lincei*, I, p. 540 et suiv.

7. *C.I.L.*, XIII, 1664.

était encadré à droite et à gauche par deux colonnes surmontées de Victoires <sup>1</sup>.

Grands ou petits, on enfermait, pour l'ordinaire, ces autels isolés dans une enceinte consacrée (*sacellum*) défendue contre les profanations par des grillages ou des murs. L'*ara maxima* d'Hercule, au *forum boarium*, était ainsi entourée d'une clôture <sup>2</sup>. L'usage de semblables sanctuaires se conserva jusque sous l'Empire.

Sur le Champ de Mars s'élevait un autel (*ara Pacis Augustae*, qui avait été dédié le 30 janvier 9 av. J.-C. pour commémorer le retour d'Auguste de Gaule. Il était enveloppé d'un mur d'enceinte quadrangulaire de 10 mètres sur 11, percé de deux entrées à l'Est et à l'Ouest. Ce mur de marbre présentait intérieurement et extérieurement des bas-reliefs. Au-dessus de gracieux festons formés par des guirlandes de fruits et de fleurs se développaient des scènes empruntées à l'histoire de Rome et à la mythologie, des processions, des sacrifices. De nombreux fragments en ont été recueillis <sup>3</sup>. On a retrouvé de même, dans le quartier du Quirinal, l'enceinte sacrée où s'élevait un autel dédié en souvenir de l'incendie de Rome par Néron. A la suite de ce désastre on avait fait vœu d'offrir des sacrifices annuels *incendiorum arcendorum causa*; et ces sacrifices devaient être accomplis sur des autels disposés dans chacune des quatorze régions de la ville. Celui du Quirinal s'élevait au milieu d'une place limitée de distance en distance par des cippes et close de balustrades. Il mesurait 1 m. 26 de hauteur, sur 8 m. 25 de large et 6 m. 25 de long <sup>4</sup>.

Dans tous les exemples d'autels qui viennent d'être cités, il n'a pas été question de statues divines ni de chapelles; le culte s'y célébrait indépendamment de toute représentation de divinité. Pourtant, dans la plupart des cas, les autels n'étaient que des annexes de sanctuaires. Ceux-ci pouvaient à la vérité, être extrêmement simples et réduits au minimum. Le dieu pouvait être figuré par une petite statuette ou par une peinture murale. Tel est le cas d'un édicule, situé à Rome, sur la voie Portuensis, à 400 mètres

1. E. C. Martin-Daussigny, *Congrès arch. de France*, XXIX, 1862, p. 418 et suiv. et *Notice sur la découverte de l'autel d'Auguste à Lyon*, Lyon, 1863, 8°.

2. Solin, I, 10.

3. Eug. Petersen, *Röm. Mittheil.*, 1894, p. 171 et suiv.; cf. le volume du même auteur intitulé *Ara Pacis Augustae*, Vienne, 1902, 4°.

4. *Bullett. comun.*, 1889, p. 331 et suiv., et pl. x.

de la porte, extérieurement (fig. 71). Là était creusée dans le roc

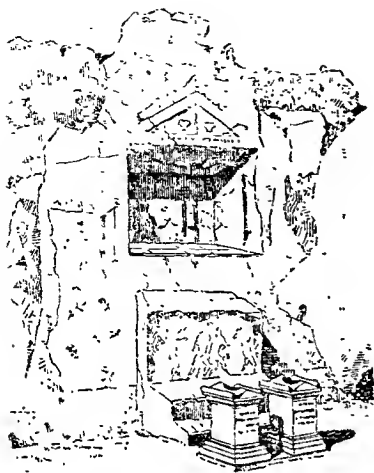


Fig. 71. — Sanctuaire d'Hercule.

une petite niche, surmontée d'un fronton : dans le tympan était figurée une massue avec deux vases. La niche contenait deux statuettes d'Hercule. Au pied de la niche, appuyée contre le rocher, était disposée une *mensa* à laquelle on accédait par deux marches et, en avant, deux petits autels consacrés à Hercule <sup>1</sup>. C'est aussi le cas de toutes ces chapelles des dieux protecteurs des rues et des carrefours qui ont été signalées à Pompéi : sur la muraille à laquelle l'autel est adossé, étaient peints soit deux

grands serpents, personifications du Génie local, soit les dieux Lares, soit même d'autres divinités <sup>2</sup>.

Mais, en général, les autels se plaçaient dans les temples et dans les chapelles, soit intérieurement, pour servir de brûle-parfums ou de tables de libation, soit extérieurement : sur les autels extérieurs on immolait les victimes et on les brûlait. En pareil cas, l'autel devient un accessoire ; le principal est l'édifice où il se trouve, le temple.

## § II. — Les temples.

La forme du temple romain est le résultat de la double influence à laquelle Rome fut soumise : influence grecque, influence étrusque ; du mélange des deux sortit un type de temple intermédiaire, qui fut celui des édifices religieux d'Italie et ensuite du monde entier aux premiers siècles de notre ère. On sait que le temple grec antique

1. *Notizie degli Scavi*, 1889, p. 244.

2. Mau-Kelsey, *Pompeii*, p. 227 et suiv. ; Thédenat, *Pompéi*, II, p. 131 et 132.

était regardé comme le logis d'une divinité, où elle habitait sous la forme d'une statue, où elle recevait le culte auquel elle avait droit, et les offrandes de ses adorateurs. « De même que le dieu grec était figuré à l'image de l'homme, de même sa demeure était imitée de la partie affectée aux réceptions dans une maison grecque. Comme il convenait, on avait pris modèle sur ce qu'il y avait de mieux dans le genre, sur le *mégaron* du palais mycénien, par rapport auquel la filiation du temple hellénique apparaît évidente et directe... L'essentiel d'un temple se réduisait à une salle (*naos*, *sékos*, *adyton*, *cella*), au fond de laquelle se trouvait l'effigie divine, parfois en une place isolée par une balustrade. Pour mobilier, un autel, des tables, des instruments cultuels et des objets de prix, offrandes propitiatoires ou votives.

Le *naos* dessinait un parallélogramme, généralement allongé. Presque toujours il était orienté d'Est en Ouest, l'entrée étant au levant. C'était une règle qu'il surmontât une krépis, c'est-à-dire un socle à lui concentrique, plus ou moins élevé, sur plan rectangulaire, dont la plate-forme débordait sa base et dont les faces étaient profilées normalement en gradins, rarement d'aplomb.... Presque toujours, l'accès du sanctuaire était retardé par l'addition d'un vestibule appelé *pronaos* ou *prodromos* <sup>1</sup>. » Ce *pronaos*, qu'il fût constitué par la prolongation des deux côtés de la *cella* ou par des colonnades avait un certain développement ; mais la règle à l'époque classique voulait qu'il ne dépassât pas la moitié de la longueur totale du monument.

Le temple toscan, que Vitruve a décrit en détail <sup>2</sup>, était quelque peu différent. Orienté du Sud au Nord, il reposait sur un socle accessible seulement par un escalier antérieur ; les autres côtés étaient tranchés verticalement. Son plan dessinait un rectangle très voisin du carré, puisque la profondeur totale en était des 6/5 de sa largeur ; dans le sens de la longueur il était divisé en deux parties égales, la première, antérieure, constituait un portique avec colonnades, l'autre la *cella*. Celle-ci comprenait trois chambres juxtaposées, la divinité suprême étrusque étant faite de trois personnes, Tina, Cupra et Minerva, qui devinrent la triade Capitoline. Le portique pouvait soit être limité à la partie antérieure du temple, soit se prolonger par deux colonnades latérales qui venaient buter

1. Fr. Benoit, *L'architecture*, p. 270 et suiv.

2. IV, 7.

contre un mur de fond, prolongation à droite et à gauche, de la face postérieure de la *cella*. Tel est absolument le plan du Capitole romain dont il sera question plus bas. C'est du mélange de ces deux conceptions que sortit le temple romain.

Il était haussé sur une plate-forme (*podium*), mais celle-ci n'était pas entourée des quatre côtés par des degrés ; on n'y accédait que par un escalier antérieur, comme chez les Étrusques. Par contre, suivant la tradition grecque, la forme de la *cella* était généralement assez allongée : la longueur devait être double de la largeur. On a pourtant des exemples de la disposition contraire. Vitruve en mentionne <sup>1</sup> et nous en avons gardé des spécimens (temple de la Concorde à Rome).

Théoriquement, comme en Grèce, le temple devait être orienté suivant une ligne Est-Ouest <sup>2</sup> ; pourtant là encore il y avait des exceptions. « Si rien ne s'y oppose, dit Vitruve <sup>3</sup>, le temple et la statue qui sera placée dans la *cella* devront être tournés vers la région du ciel qui est au couchant, afin que celui qui s'approche de l'autel pour immoler ou faire un sacrifice, regarde l'orient et la statue du temple.... Mais si la nature du lieu est contraire, alors on changera les conditions d'orientation de l'édifice ; ...et si les sanctuaires des dieux sont voisins de voies publiques, on les placera de telle sorte que les passants puissent les apercevoir et leur faire, en passant, leurs salutations. »

Les temples romains <sup>4</sup> ne comportaient point, d'ailleurs, obligatoirement une colonnade antérieure ; ils pouvaient se composer exclusivement d'une *cella* plus ou moins développée ; de même que la colonnade, quand elle existait, était plus ou moins imposante. Voici, avec les noms que les architectes leur ont données, les principales dispositions connues :

**Temple in antis** <sup>5</sup> (fig. 72, 1). On nomme ainsi un temple dont la *cella* se prolonge en avant par des murs latéraux en éperons ; ceux-ci forment les côtés du *pronaos*. Les extrémités de ces côtés sont reliées par des colonnes.

1. IV, 8.

2. Il faut, à cet égard, ne pas oublier que les Romains traçaient l'axe de leurs temples en visant le point où le soleil se levait le jour de la fondation du monument, qui était en même temps le jour de la fête du dieu.

3. IV, 5.

4. Cf. sur les temples romains : Sorlin-Dorigny, dans Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Templum* (V, p. 109 et suiv.).

5. Exemples : le temple de Vénus et Rome, à Rome ; deux temples de Syrie, celui de Mouchennef et le sanctuaire de Jupiter à Kanaouat.

**Temple prostyle.** Quand ces murs en éperons sont remplacés en partie par des colonnes (fig. 72, 2) ou même totalement, de telle sorte que le *pronaos* n'est plus formé que par des colonnades (fig. 72, 3, 5), le temple est dit *prostyle*. Si le nombre des colonnes de front est de quatre (fig. 72, 2 et 5) il sera **tétrastyle**<sup>1</sup>, s'il est de

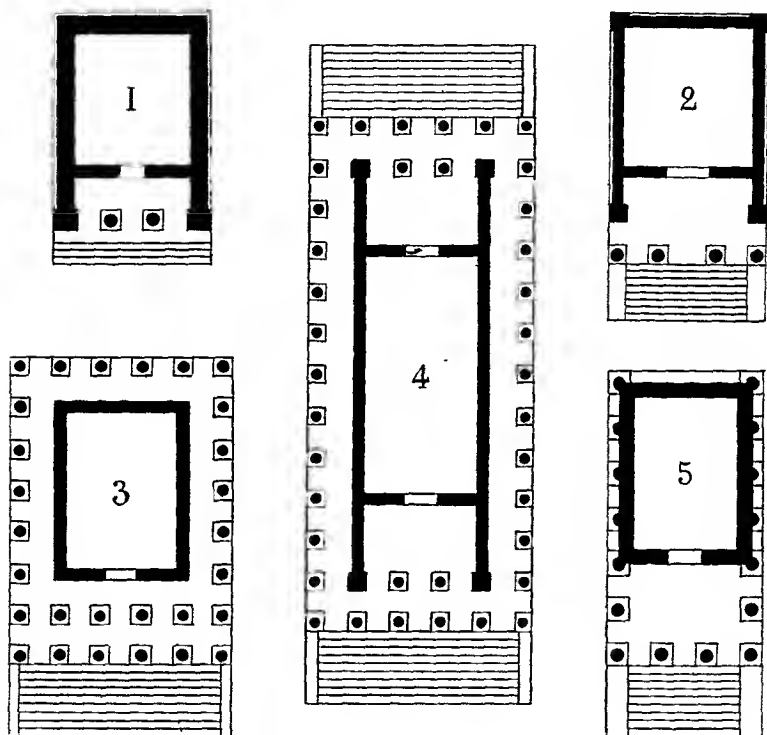


Fig. 72. — Différents types de temples.

six (fig. 72, 3 et 4), il sera **hexastyle**<sup>2</sup>; s'il monte à huit, **octostyle**<sup>3</sup>, à dix, **décastyle**<sup>4</sup>.

1. Exemples : les temples de la Fortune Virile, à Rome, de Vespasien et de la Fortune Auguste à Pompéi, d'Auguste à Pola, d'Esculape à Spalato : les trois temples juxtaposés de Sbétla, celui de Dougga en Tunisie.

2. Exemples : les temples de la Concorde, de Saturne, de Jules César, de Vespasien, d'Antonin, sur le forum romain : de Jupiter et d'Apollon à Pompéi, la maison carrée à Nîmes (fig. 76).

3. Exemples : le temple de Castor et de Pollux, sur le forum ; le Panthéon.

4. Exemples : le temple de Vénus et de Rome ; le grand temple de Baalbek.

Au cas où le temple possède non seulement un porche antérieur mais un arrière-porche, il prend le nom d'*amphiprostyle* <sup>1</sup>.

**Temple péritère** (fig 72, 3 et 4). Un temple enveloppé de colonnes, non plus seulement à l'avant et à l'arrière mais aussi sur les côtés est appelé *péritère* <sup>2</sup>.

**Temple pseudopéritère** (fig. 72, 5). C'est une simplification du temple péritère : les colonnes du pourtour sont remplacées, soit par des colonnes engagées dans les murs latéraux de la *cella*, soit même par des pilastres <sup>3</sup>.

L'éclairage de la *cella* était assez primitif; en principe elle n'avait d'autre ouverture que la porte d'entréc : le jour ne lui venait que par là. On a pourtant quelques exemples de fenêtres; ou bien encore on ménageait, au-dessus de la porte, une baie demi-circulaire, formant arc de décharge, qui, restant toujours ouverte, permettait à la lumière de pénétrer dans le sanctuaire, même quand la porte était fermée.

Il n'était pas rare que dans le *podium* qui servait de soubassement aux temples, sous la *cella*, aussi bien que sous le *pronaos*, fussent disposées des chambres. On y conservait les archives du sanctuaire et des prêtres qui le desservaient, le trésor de la divinité, les ustensiles divers, qui servaient au culte et à ses ministres.

L'autel sur lequel on offrait les sacrifices à la divinité n'était point placé sur le *podium*, mais en avant de l'escalier qui y donnait accès; pour l'ordinaire sur la place qui précédait le sanctuaire. Des exemples très caractéristiques sont fournis par le temple d'Apollon (plus loin, fig. 80) et celui de Vespasien à Pompéi. Pourtant, lorsque le temple s'élevait sur un forum ou le long d'une rue, il était impossible, sans gêner la circulation, de procéder de cette sorte. On avait alors recours à une sorte de compromis. Le temple de la Fortune Auguste, à Pompéi (fig. 73) nous en montre l'application. L'escalier était divisé en deux parties par un palier; à la partie inférieure il n'existait de marches qu'à droite et à gauche; au

1. Exemple : le temple du forum de Veleia.

2. Exemples : les temples de Vénus et de Rome, de Castor et Pollux, sur le forum; les trois temples du forum holitorium; le temple d'Apollon à Pompéi; les deux temples de Baalbek.

3. Exemples très nombreux à Rome et dans le monde romain : le temple transformé en l'église Sainte-Marie l'Égyptienne, à Rome; le temple de Tiburtus à Tivoli et d'Hercule à Cori; la maison carrée de Nîmes (fig. 76), le temple d'Auguste à Vienne; le temple dit de Minerve, à Tébessa en Algérie; les trois temples de Shéïlla (fig. 82), etc.

centre s'étendait un petit massif de maçonnerie, formant plate-forme ; c'est là que l'on établissait l'autel.

Le choix de l'emplacement d'un temple était-il soumis, sinon à des règles, du moins à des usages ? A en croire Vitruve, il en aurait été



Fig. 73. — Le temple de la Fortune à Pompéi. Restauration de Weichardt.

ainsi <sup>1</sup>. Selon lui les sanctuaires des divinités protectrices de la cité par excellence, Jupiter, Junon et Minerve, doivent être bâtis sur le lieu le plus élevé, d'où l'on aperçoit la plus grande étendue des murs ; celui de Mercure, au forum, ou, comme ceux d'Isis et de Sérapis, à l'emporium ; celui d'Apollon et de Liber pater, près

1. I, 12.

du théâtre; celui d'Hercule, dans les cités qui ne possèdent ni gymnases ni amphithéâtres, à côté du cirque; celui de Mars, hors de la ville, à côté du champ d'exercices; celui de Vénus, près du port. L'étude des temples si nombreux dont les restes sont parvenus jusqu'à nous ou dont l'antiquité romaine nous a transmis le souvenir montre que ces préceptes n'ont été appliqués que très imparfaitement. Voici des exemples des formes les plus usitées.

### § III. — *Temples rectangulaires.*

La figure 74 représente le temple de César élevé sur le forum

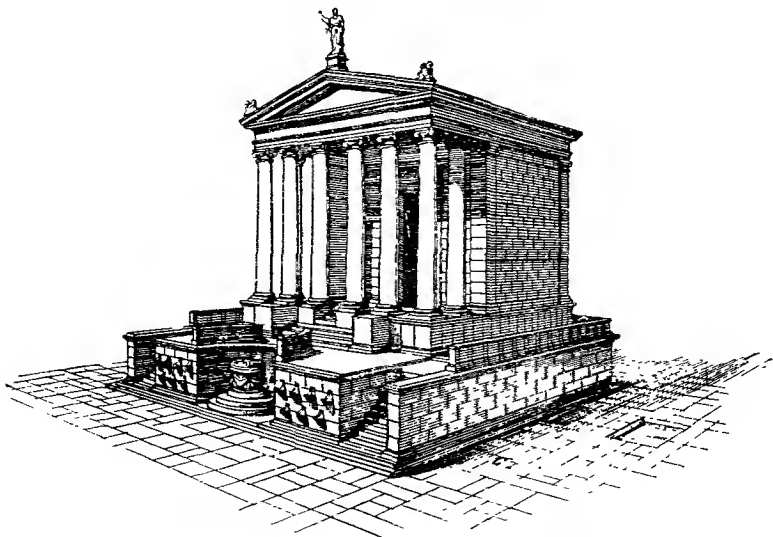


Fig. 74. — Le temple de César au Forum romain, d'après Hülsen.

romain. Les soubassements seuls subsistent aujourd'hui. Il avait été construit à l'endroit même où le corps de César avait été brûlé: sur l'emplacement du bûcher on avait élevé d'abord une colonne de marbre et un autel: Auguste les fit remplacer par un temple. L'édifice reposait sur une haute base de blocage, recouvert d'un revêtement de marbre.

L'extrémité du *podium* s'avancait sur le forum et formait une tribune, les *rostra Julia*. La partie antérieure en était creusée en

de mi-cercle pour recevoir l'autel primitif; de chaque côté étaient encastrés les éperons de navire pris par Auguste à la bataille d'Actium. Deux escaliers placés à chaque angle permettaient de monter au temple et donnaient accès en même temps à la tribune <sup>1</sup>.

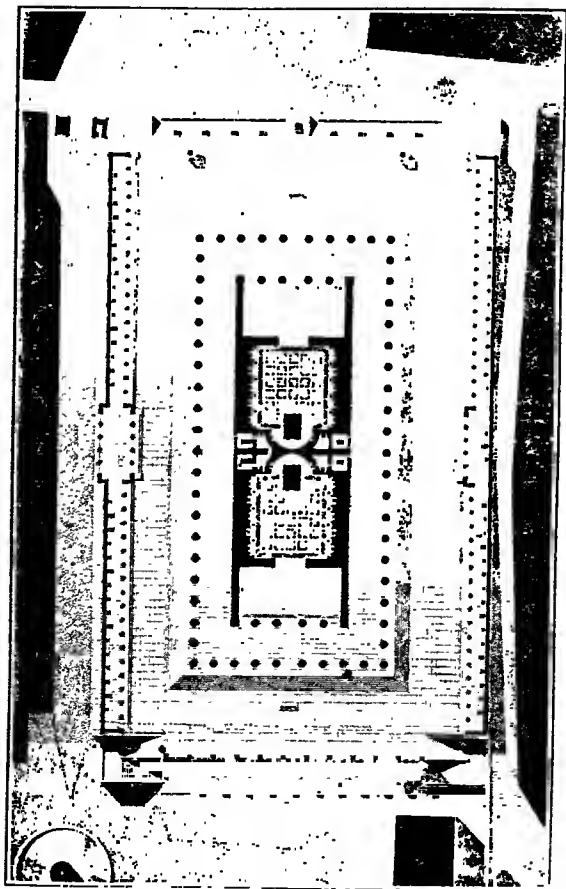


Fig. 75 -- Temple de Vénus et de Rome, d'après Vaudoyer.

La construction était *hexastyle* et d'ordre *corinthien*.

1. Cf. Richter, *Jahrb. des arch. Instituts*, 1889, p. 137 et suiv. : et *Antike Denkmäler*, pl. xxvii et xxviii.

Le sanctuaire de Vénus et de Rome <sup>1</sup> est, nous l'avons dit, un exemple de temple *in antis* et de *périptère* : c'est une création de l'empereur Hadrien, qui remit à la mode pour l'architecture les types grecs ; on s'en aperçoit au premier coup d'œil (fig. 75). Le *podium* où s'élève l'édifice est entouré de tous côtés par des degrés ; au centre deux *cella*, terminées au fond par des niches circulaires, étaient accolées l'une à l'autre, la première tournée vers l'Est-Sud-Est, l'autre vers l'Ouest-Nord-Ouest : elles contenaient l'une la statue de la déesse Rome, l'autre, celle de Vénus. L'entrée de chacun des sanctuaires se composait de quatre colonnes corinthiennes *in antis* ; la colonnade extérieure comptait dix colonnes de face et vingt et une de côté (en comptant deux fois les colonnes d'angle).

La « Maison carrée » de Nîmes (fig. 76) est de la même époque

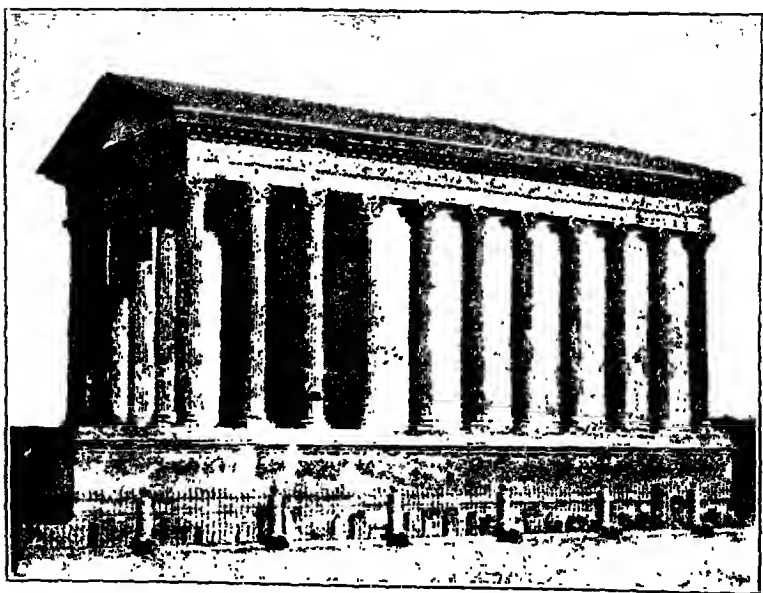


Fig. 76. — La « Maison Carrée », à Nîmes.

que le temple de Jules César ; elle fut bâtie par Auguste en l'hon-

1. Laloux, *Mél. de Rome*, 1882, p. 362 et suiv. ; Hülsen, *Forum romain*, p. 243 et suiv. ; de Ruggiero, *Foro romano*, p. 188 et suiv. Restauration de Vaudoyer dans les *Monuments antiques*, II. I. C.

neur de ses fils adoptifs, Agrippa, Gaius César et Lucius César <sup>1</sup>. L'ordonnance en est *hexastyle* et *pseudo-périptère*.

#### § IV. — Temples circulaires.

A côté des temples rectangulaires, les Romains ont connu une autre forme de sanctuaire, la forme ronde <sup>2</sup>. Elle n'était pas ignorée des Grecs ; mais elle reçut surtout son développement à l'époque romaine. Servius <sup>3</sup> nous apprend que des temples de cette sorte convenaient surtout aux déesses Vesta et Diane, aux dieux Hercule et Mercure. En réalité le temple rond est surtout un souvenir de l'antique cabane italique de forme circulaire. Pour Vesta, en particulier, on s'explique aisément cette filiation. Aux époques très reculées où les hommes n'avaient pas encore trouvé le moyen de faire jaillir facilement la flamme, chaque village devait posséder une cabane spéciale où le feu public était conservé, sous la surveillance des femmes. De là, le caractère sacré de la fonction et le culte de Vesta. Quand un édifice de pierre succéda à la hutte de roseaux primitive, on garda la forme antique, devenue rituelle.

D'après Vitruve <sup>4</sup> le temple rond admettait deux variétés : le temple sans *cella* et le temple à *cella*. Le premier se composait d'une colonnade circulaire reposant sur une plate-forme <sup>5</sup> ; il ne nous en est pas parvenu de spécimen, sauf sur des représentations figurées, monnaies, stucs, peintures. Le second est un sanctuaire clos, une rotonde (*tholus*) entourée d'un portique circulaire. C'est ce dernier type qui nous a été conservé. Tout le monde connaît le joli temple de Tivoli (fig. 77), qui date de l'époque de Sylla. La *cella* consiste en une chambre ronde avec porte et deux fenêtres à droite et à gauche ; elle est enveloppée d'un portique de vingt colonnes corinthiennes au-dessus desquelles court une frise élégante. Au même type appartenait le fameux temple de Vesta, sur le forum romain,

1. *C.I.L.*, XII, 3156.

2. Cf. E. Isabelle, *Les édifices circulaires et les dômes*. Paris, 1855, grand in° : cf. V. Chapot, dans Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Tholus*.

3. *Ad Aeneid.*, IX, 48.

4. IV, 8.

5. M. Choisy, *Vitruve*, I, p. 175, croit que « réduite à ces éléments la construction aurait été instable ; un segment du pourtour devait être plein et constituer une sorte de tribune *tribunal* ; dont le sol aurait été surélevé, le fond sans doute occupé par la statue. »

dont il n'existe plus que le noyau central <sup>1</sup>, le temple du *forum boarium*, qu'on a appelé Temple d'Hercule <sup>2</sup>, le temple dit de Portumnus, à Porto <sup>3</sup>, le sanctuaire de la dea Dia dans le bois des



Fig. 77. — Le temple circulaire de Tivoli.

frères Arvales <sup>4</sup>, la tour de Vésone, à Périgueux <sup>5</sup> et un bizarre

1. Sur ce temple et les restitutions qui en ont été proposées, voir surtout Lanciani, *Notizie degli Scavi*, 1883, p. 131 et suiv., et pl. xxi; cf. 1900, p. 159 et suiv.; de Ruggiero, *Foro romano*, p. 126 et suiv., avec les références citées.

2. Cf. W. Altmann, *Die italischen Rundbauten*, Berlin, 1906, 8<sup>e</sup>, p. 36.

3. Plan et restauration de Garrez dans les *Monuments antiques*, III, 1<sup>re</sup> section, 3 A.

4. Henzen, *Scavi nel bosco dei fratelli Arvali*, Rome, 1868, in-f<sup>o</sup>. Appendice, p. 105 et suiv. et pl. iv.

5. Le dernier plan donné est celui qui figure dans Ch. Durand, *Fouilles de Vésone Comptes rendus de 1908*, Périgueux, 1910, pl. 1 et n<sup>o</sup>.

petit temple de Baalbek, où la *cella* circulaire est précédée d'un *pronaos* tétrastyle et où le *podium* qui la supporte affecte la forme d'un pentagone, à côtés incurvés, comme aussi l'architrave qui lui correspond à la partie supérieure de l'édifice <sup>1</sup>.

C'est aussi dans cette catégorie qu'il faut faire rentrer le temple de Romulus, fils de Maxence, qui est devenu l'église des saints Cosme et Damien <sup>2</sup>, et le Panthéon <sup>3</sup> fig. 78. On sait aujourd'hui que ce dernier ne date pas, comme on l'avait cru, de l'époque d'Auguste, mais du temps de l'empereur Hadrien. Il se compose d'une immense rotonde de briques, recouverte, à l'intérieur comme à l'extérieur, de placages de marbre et éclairée par une ouverture circulaire percée au centre de la coupole. Intérieurement elle est décorée d'une série de grandes niches, alternativement demi-circulaires et rectangulaires, que précèdent deux belles colonnes corinthiennes et qu'encadrent deux pilastres du même ordre. On y accède par un *pronaos* octostyle, avec triple rangée de colonnes en profondeur. La première rangée seule, que surmonte la dédicace au nom d'Agrippa, remonte à la période augustéenne et a été conservée dans la restauration ultérieure : on croit que le temple primitif ressemblait, comme forme, à celui de la Concorde sur le forum; il aurait été décastyle.

### § V. — *Le péribole.*

Les temples orientaux et les temples grecs étaient fort souvent enfermés dans une enceinte, plus ou moins développée, qu'on appelait *péribole*, qui était la propriété du dieu et qu'un mur de clôture séparait du terrain profane voisin. Les Romains ont parfois adopté cette disposition. C'est ainsi qu'à Rome l'*area Capitolina*, dont la surface couvrait environ 1500 mètres carrés, était entourée sur ses quatre faces d'un mur, auquel était adossé un portique : trois portes y étaient ouvertes. On y avait élevé quantité d'édifices religieux et de monuments de tout genre, autels et statues. Le temple de Jupiter Capitolin en occupait le centre <sup>4</sup>. De même,

1. H. Frauberger, *Die Akropolis von Baalbek*. Francfort-sur-le-Mein, 1892, f°. pl. : cf. *Jahrbuch des arch. Instituts*, XVI, 1901, pl. VII.

2. De Ruggiero, *Foro romano*, p. 211 et suiv.

3. Voir sur cet édifice et les fouilles qui y ont été faites un bon résumé dans Durm, *Baukunst der Römer*, p. 550 et suiv.

4. Cf. E. Rodocanachi et Homo, *Le Capitole romain*, Paris, 1904, t<sup>o</sup>, p. xxv et suiv. : Hülsen dans *Pauly-Wissowa*, III, col. 1535 (plan

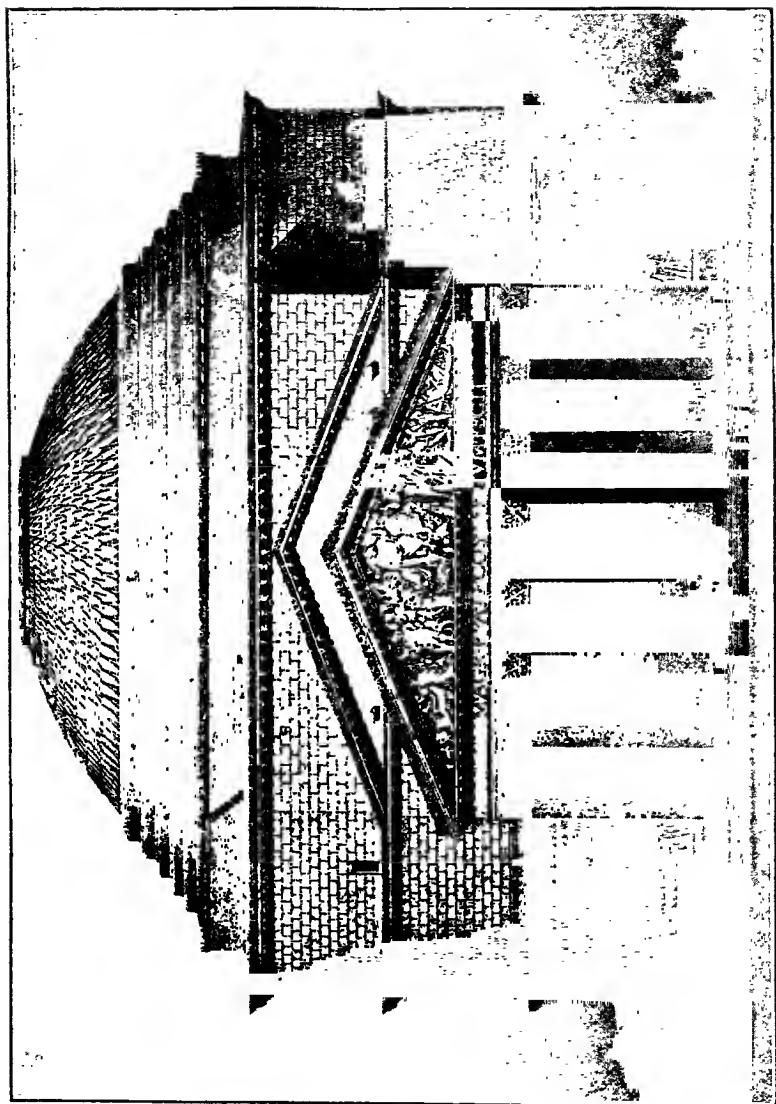


Fig. 78. Le Panthéon. Restauration de Leclère. (Ch. Schmid, éditeur.)

le temple de Vénus et de Rome était enceint d'un portique. Les fouilles faites en Italie ou dans les provinces nous ont rendu plusieurs exemples du même dispositif. A Nèmi, le sanctuaire de Diane s'élevait au milieu d'un péribole adossé à la colline ; à Pompéi, le temple de Vénus, celui d'Apollon, celui de Vespasien, celui d'Isis, étaient situés ainsi dans une cour isolée ; à Vésone, le temple circulaire formait le fond d'une large enceinte qu'on a retrouvée récemment <sup>1</sup>. En Afrique le cas a été noté fréquemment : il en était ainsi du Capitole de Lambèse, d'un petit temple à Djemila, du Capitole et du temple du Génie de la cité à Timgad, des trois temples de Sbétla, du temple de Saturne et de celui de Caelestis à Dougga, etc. En Syrie on a signalé un temple *in antis*, au milieu d'un péribole à Mouchennef <sup>2</sup> ; le temple du Soleil à Palmyre et surtout le grand temple de Jupiter à Baalbek (fig. 79) sont des types très caractéristiques.

Le plan de ce dernier est bien connu. On accédait à l'édifice par un large escalier coupé de trois paliers, par où on arrivait à des propylées, grande colonnade flanquée à droite et à gauche de tours. De là on pénétrait dans une cour hexagonale, entourée elle aussi d'un portique, où s'ouvraient quatre salles rectangulaires. Enfin une grande porte à trois baies donnait entrée dans une seconde cour de grandes dimensions, avec exèdres et niches alternées. Le tout était très richement décoré. En avant du temple avait été disposé un immense autel à sacrifices. Le temple paraît avoir été commencé sous le règne d'Antonin le Pieux : l'ensemble ne fut terminé sans doute qu'au début du III<sup>e</sup> siècle au temps de Caracalla <sup>3</sup>.

Une telle disposition, aussi somptueuse qu'originale, est particulière à cet édifice ; elle se ressent du temps où il fut bâti et du pays auquel il appartient. Le temple d'Apollon à Pompéi nous met en présence <sup>4</sup> d'un ensemble plus simple et plus banal (fig. 80). Le péribole long de 54 mètres et large de 33 m. 40 est rectangulaire. Les murs du portique, qui formaient deux étages superposés, étaient revêtus de peintures (scènes empruntées à l'histoire d'Achille, paysages) ; en avant des colonnes, dans la cour, s'élevaient

1. Ch. Durand, *Fouilles de Vésone*, p. 4 et suiv., pl. 1 et 11 (*Compte rendu de 1908*).

2. Howard Crosby Butler, *Expedition to Syria*, II, *Architecture*, p. 347.

3. H. Frauberger, *loc. cit.*

4. Mazois, *Pompéi*, IV, pl. xvii ; Mau-Kelsey, *Pompeii*, p. 35 ; Weichardt, *Pompei vor der Zerstörung*, Leipzig, 1897, I<sup>er</sup> ch. V, p. 37 et suiv.



Fig. 79. — Le grand temple de Baalbek avec son péribole. Photographie de Carcopino.

des statues qui ont été retrouvées : Hermès, Apollon, Vénus, Diane, Maia, hermaphrodite. A côté du temple on avait disposé un cadran

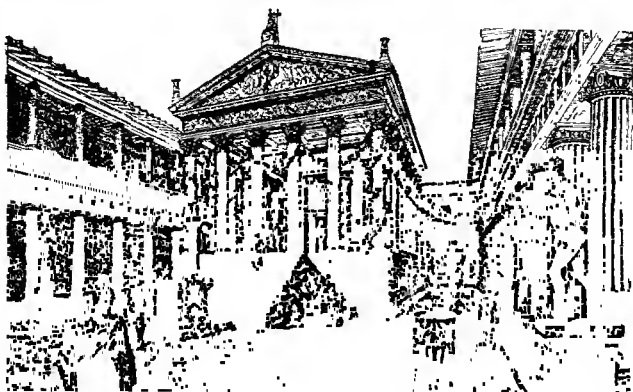


Fig. 80. — Temple d'Apollon à Pompéi. Restauration de Weichardt.

solaire sur une base cylindrique, avec les noms des fidèles qui avaient fait le don ; à droite de l'escalier, une table à offrandes. L'autel est à sa place ordinaire à quelques pas en avant des degrés.

#### § VI. — *Capitales*.

Quand le sanctuaire était consacré à plusieurs divinités, ou bien on ménageait dans une *cella* unique plusieurs chambres ou plusieurs niches, ou bien on élevait à chacun une *cella* spéciale dans une même enceinte. C'est ainsi qu'on procédait pour les Capitales. On sait que le Capitole romain était considéré comme le centre religieux du monde romain, de même que le forum en était le centre politique. Surtout depuis l'invasion gauloise, où il avait résisté victorieusement aux attaques de l'ennemi, il était devenu le symbole de la puissance romaine. Aussi les villes de province, colonies, municipales et même cités pérégrines <sup>1</sup>, s'empressaient-elles, dès qu'elles le pouvaient, d'élever à la triade Capitoline un sanctuaire, image de celui de la capitale. On en a trouvé dans de nombreuses localités. Le type qu'on imitait était, naturellement, le

1. Saglio. *Dict. des Ant.*, au mot *Capitolia* : de Ruggiero. *Dizion. epigr.*, au mot *Capitolium* ; Toutain, *Les cultes païens*. I, p. 181.

Capitole de Rome, dont on connaît très bien le plan ; c'est celui du temple toscan (fig. 81<sup>1</sup>). La *cella* était divisée en trois

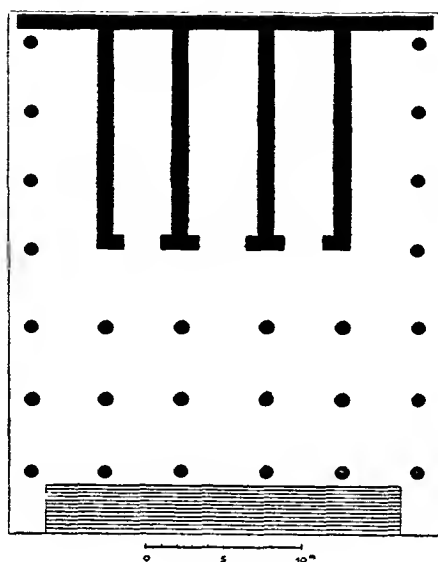


Fig. 81 — Plan du Capitole de Rome.

chambres, disposées parallèlement dans le sens de la longueur ; au centre celle de Jupiter, la principale ; à droite pour qui regardait l'édifice, la chapelle de Junon, à gauche, celle de Minerve. Au fond de ces chapelles se trouvaient les statues des trois divinités : sous le siège de la statue de Jupiter était placé un trésor. Les sacrifices se faisaient, suivant qu'on voulait honorer l'un ou l'autre des habitants divins, devant la porte de sa chapelle<sup>2</sup>.

Cette division tripartite caractérise les différents Capitoles provinciaux. Le Capitole de Timgad, par exemple, est lui aussi constitué par une grande *cella* précédée et entourée de colonnades ; il était hexastyle et péritère<sup>3</sup>. La *cella*, longue de 17 mètres et large de 11 m. 20, se terminait par trois chambres au fond desquelles existaient des statues colossales, dont on a retrouvé quelques frag-

1. Cf. Vitruve, IV, 7 et plus haut, p. 143.

2. Saglio, *loc. cit.* ; Hülsen, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*, au mot *Capitolium* ; Rodocanachi-Homo, *Le Capitole romain*, p. xxxi et suiv.

3. Cagnat-Ballu, *Timgad*, p. 153 et suiv. et pl. xx.

ments. Celui de Pompéi offre la même particularité <sup>1</sup>. Devant le mur du fond s'élève un grand piédestal assez haut, trois fois aussi large que profond; originairement, il était partagé en trois par des pilastres, deux aux angles, deux sur la longueur à égale distance des premiers; plus tard les pilastres furent supprimés et le tout fut recouvert de placages de marbre; mais la disposition première subsista: le piédestal resta divisé en trois petites chambres ayant leur porte spéciale. Il supportait donc trois statues et les chambres qu'elles surmontaient servaient de trésor pour chacune d'elles. Ailleurs, à Dougga par exemple, le mur du fond de la *cella* était décoré de trois niches, celle du milieu, plus importante que les deux autres <sup>2</sup>.

A Sbétla (fig. 82), il existe trois *cella*, séparées latéralement

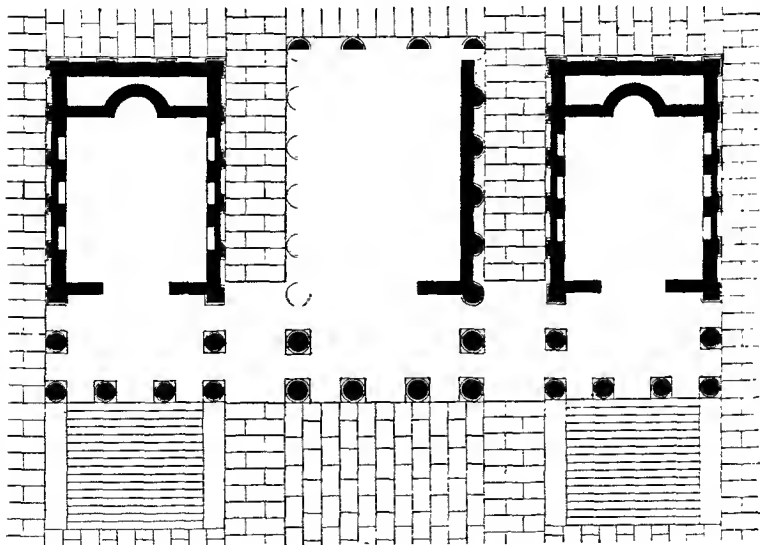


Fig. 82. — Capitole de Sbétla, d'après les relevés de Ch. Emonts.

l'une de l'autre par des passages voûtés et précédées chacune d'un

1. Mazois, *Pompéi*, III, pl. xxxii et suiv.; Overbeck-Mau, *Pompeji*, p. 90; Mau-Kelsey, *Pompeii*, p. 61; Thédenat, *Pompéi*, II, p. 40.

2. Saladin, *Rapport de mission* (*Nouvelles archives des Missions*, t. II, p. 488 et suiv.; Cagnat et Gauckler, *Les temples païens de la Tunisie*, Paris, 1898, f°, p. 1 et suiv.

*pronaos* <sup>1</sup>; mais, afin de bien marquer le lien qui réunissait les trois constructions et qui en faisait les parties d'un même ensemble, on n'avait établi de gradins d'accès que devant le temple de droite et devant celui de gauche : devant le temple central s'étendait une plate-forme à pic au-dessus de la cour antérieure, servant probablement de tribune, qui était reliée au *pronaos* des deux sanctuaires voisins par des paliers jetés sur les passages qui séparaient les trois édifices <sup>2</sup>.

### § VII. — Temples de tradition étrangère.

La plupart des temples dont il a été question jusqu'ici sont des temples à *cella* rectangulaire, issus du type grec ou étrusque : mais, à l'époque impériale, dans les provinces aussi bien qu'à Rome, on adorait, à côté des dieux du panthéon gréco-romain, toute une série de divinités étrangères, surtout des divinités orientales. Or le culte de ces divinités comportait des cérémonies et une liturgie spéciales, qui nécessitaient pour les sanctuaires des dispositions toutes particulières. Quand on leur élevait des temples, il fallait donc apporter au plan classique des modifications plus ou moins profondes, conformes aux usages consacrés pour les différentes religions. Des découvertes faites sur un grand nombre de points du monde romain l'ont montré très clairement.

Le premier culte oriental introduit à Rome fut celui de la grande déesse de Phrygie, de la Mère des dieux. Nous avons gardé, à Ostie, les restes d'un ensemble monumental qui lui était consacré <sup>3</sup> (fig. 83). Le sanctuaire lui-même a la forme d'un temple gréco-romain, d'ordonnance tétrastyle. Derrière s'étend une enceinte de forme trapézoïdale, dont l'existence était liée à celle de la chapelle et du culte qui s'y célébrait. Deux portes y donnaient accès, l'une par un escalier. Tout autour de la salle régnait une banquettes, dis-

1. Saladin, *Rapport de mission Arch. des Missions*, 3<sup>e</sup> série, t. XIII), p. 63 et suiv. : Cagnat et Gauckler, *op. cit.*, p. 14 et suiv. : A. Merlin, *Forum et églises de Sufetula*, p. 6 et suiv.

2. Voir toute la série des Capitales africains avec plans et vues dans R. Cagnat et P. Gauckler, *Les temples païens de la Tunisie*, p. 1 et suiv. et dans Cagnat-Ballu, *Tingad*, p. 156 et suiv.

3. Visconti, *Annali*, 1868, p. 362 et suiv. : *Monumenti*, VIII, pl. LX ; Paschetto, *Ostia*, Rome, 1912, 8<sup>e</sup>, p. 373 et suiv. : cf. sur les sanctuaires de Cybèle, H. Graillot, *Le culte de Cybèle à Rome et dans l'Empire romain*, Paris, 1912, 8<sup>e</sup>, p. 321 et suiv.

position commune à toutes les salles de réunion de collèges; deux autels, consacrés sans doute l'un à Cybèle, l'autre à Attis, s'éle-

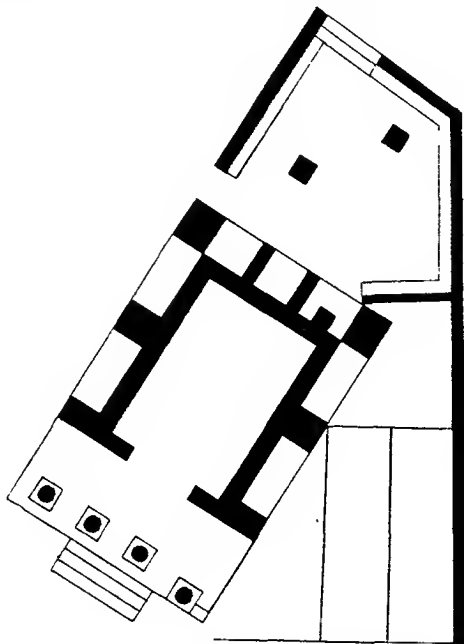


Fig. 83. — Temple de Cybèle. à Ostie.

vaient au milieu. Contre le mur du temple une belle statue de Cybèle offerte par les Cannophores d'Ostie complétait la décoration de l'édifice. A côté de la statue on retrouva six autels dédiés par les mêmes à Septime Sévère et à ses fils.

Les ruines d'Ostie nous ont également rendu le plan de plusieurs chapelles réservées au culte de Mithra <sup>1</sup>. Ce qui les caractérise, c'est qu'elles étaient dépourvues de fenêtres, en souvenir des cryptes où le culte se célébrait à l'origine. L'édifice se compose d'ordinaire <sup>2</sup> (fig. 84) d'une salle allongée (l'une mesure 16 mètres-

1. *Annali*, 1861, p. 257 et suiv.; 1868, p. 402 et suiv.; Cumont, *Textes et monuments figurés relatifs au culte de Mithra*, Bruxelles, 1896-1899, 4<sup>e</sup>, n<sup>os</sup> 79 à 84 et 295; Paschetto, *Ostia*, p. 391; *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1909, p. 184 et suiv.

2. Sur la forme habituelle des sanctuaires de Mithra, cf. Fr. Cumont, *Textes et monuments figurés*, I, p. 58 et suiv. et *Dict. de Saglio*, s. v. *Mithraeum* (III, p. 1930).

de long sur 5 m. 25 de large; l'autre 10 m. 59 sur 4 m. 56), divisée

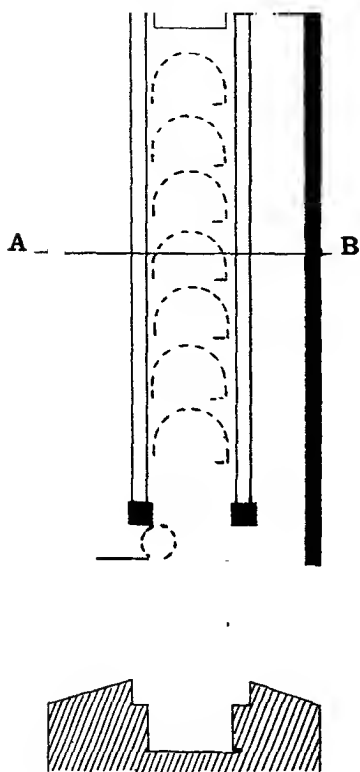


Fig. 84. — Sanctuaire de Mithra, à Ostie.

en trois parties, intérieurement, par la différence des plans; au milieu est un passage; de chaque côté s'étendent deux banquettes dont la surface est légèrement inclinée vers les murs latéraux. Celles-ci étaient occupées par les fidèles qui s'y prosternaient; le couloir central était réservé pour les cérémonies. Dans le fond de la pièce, appuyé au mur ou exhaussé sur une petite plate-forme, se dressait l'autel de Mithra devant le bas-relief traditionnel représentant le meurtre du taureau par le dieu; parfois, il était accompagné d'autres images sacrées. Le sol était souvent couvert de mosaïque: dans un des sanctuaires d'Ostie on voit figurée une échelle mystique qui rappelle les sept sphères superposées des planètes et qui marque les différentes stations où le prêtre, au cours des cérémonies, s'arrêtait pour les invoquer; et ailleurs, le poignard, l'arme de Mithra

tauroctone. Il y avait aussi, dans ces cryptes, des bassins pour recevoir le sang des victimes, ou l'eau lustrale.

On a déblayé assez récemment sur le Janicule un ensemble dédié à des divinités syriennes<sup>1</sup>. Le plan en est très particulier (fig. 85). Il se compose de trois parties: un temple qui affecte la forme d'une basilique chrétienne; une cour et des chapelles, le tout orienté sensiblement Est-Ouest.

1. P. Gauckler, *Le sanctuaire syrien du Janicule*, surtout p. 173 et suiv.; G. Nicolle et G. Darier, *Le sanctuaire des dieux orientaux au Janicule*, surtout p. 31 et suiv.

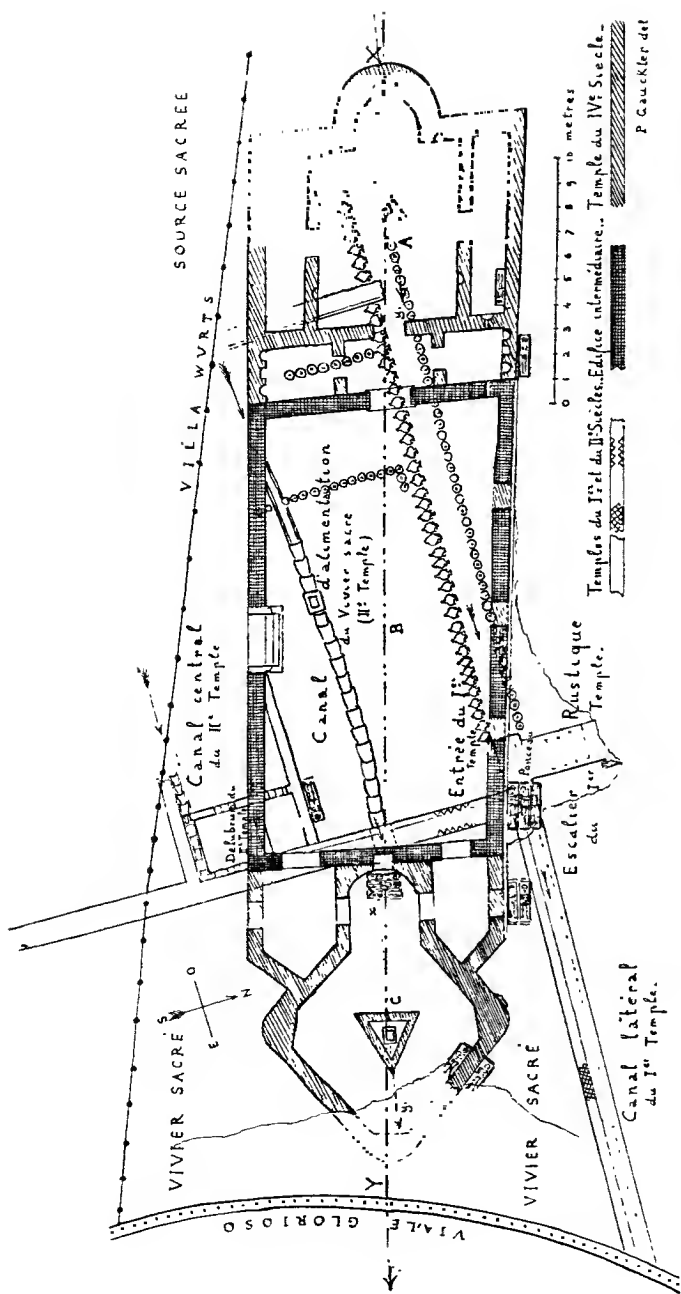


Fig. 85. — Temple des Dieux Syriens du Janicule, d'après Gauckler.

Le temple A renferme une nef centrale ( $7^m \times 5^m 75$ ), terminée par une abside et flanquée de deux bas-côtés, que des murs pleins séparent de la nef; chacun d'eux est orné d'une niche rectangulaire. L'abside est fermée de deux seuils, dont l'un portait les traces d'une grille. Au fond était un piédestal surmonté d'une statue de Baal; dans l'intérieur de ce piédestal on a découvert un ossuaire qui contenait un crâne humain dépourvu de ses maxillaires. Au milieu de la *cella* dans l'axe se voit un autel triangulaire entouré d'une rigole. En avant de ces trois salles s'étend un *narthex* divisé lui-même en trois parties: un vestibule et, à droite et à gauche, deux chapelles latérales qui se regardent, perpendiculairement à la direction de la *cella*.

La cour centrale B, large de 9 mètres et longue de 18 mètres, constituait un *atrium*, entouré sans doute d'un auvent formant le toit d'un portique; le temple communique de plain-pied avec cette cour, sans escalier; on y descendait du côté du Sud par trois marches; elle n'était pas dallée.

L'*atrium* était fermé du côté de l'Est par un second temple C, qui faisait face au premier et où tout semble avoir été aménagé pour le mystère et pour dérober aux regards indiscrets les cérémonies qui avaient lieu à l'intérieur. Au lieu d'y pénétrer directement on était obligé de passer d'abord par deux pièces pentagonales. La chambre avait la forme d'un octogone. Au centre était disposée une sorte de cuve en blocage, recouvert d'un enduit stucqué, de forme triangulaire; elle correspond à l'autel de la *cella* de l'Ouest, mais est orientée en sens contraire. Le fond de la cavité paraît avoir été tapissé d'un parquet de cèdre; là, sous trois tuiles, gisait une idole en bronze doré d'un dieu syrien, les pieds à l'Ouest, la tête à l'Est; la divinité est emprisonnée dans les replis d'un serpent qui en fait sept fois le tour; entre les circonvolutions de l'animal sept œufs avaient été déposés.

C'est aussi à un Baal qu'était consacré le sanctuaire de Saturne de Dougga (fig. 86)<sup>1</sup>. On y a constaté trois parties distinctes: un vestibule, un péribole et des salles juxtaposées.

Le vestibule, salle étroite et longue, s'ouvre non pas au milieu sur la face de l'édifice mais sur le côté, au midi, où existait une

1 Dr Carton, *Le sanctuaire de Baal Saturne à Dougga*, dans les *Nouvelles arch. des Missions*, t. VII, 1897, p. 367 et suiv.; Cagnat et Gauckler, *Les temples païens de la Tunisie*, I, p. 82 et suiv. et pl. xxvi.

porte à laquelle on arrivait en longeant la pente de la montagne. Au milieu, ce vestibule communique avec un portique de quatre colonnes, précédé d'une terrasse à pic sur l'extérieur. En face, précédée d'un petit portique de deux colonnes, une porte donne entrée

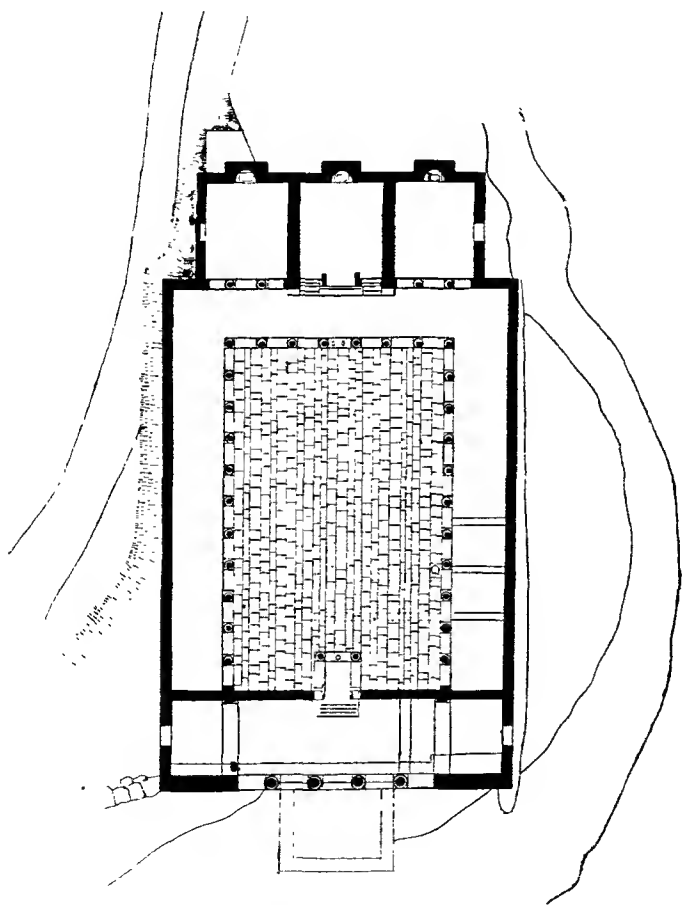


Fig. 86. — Temple de Saturne à Dougga, d'après le Dr Carton

dans le péribole. Celui-ci est entouré de trois côtés par un portique ; il est dallé.

Au fond sont trois salles juxtaposées, qu'on pourrait prendre pour

des chapelles abritant des divinités ; mais il semble plutôt que ce soient des chambres destinées à renfermer le trésor et les ex-voto. En effet, on n'y a trouvé aucune image divine, mais, au contraire, une statue d'homme, peut-être le donateur de l'édifice ; de plus il existe devant la chambre du milieu, plus large que les autres et fermée par une grille, deux empreintes de pied en marbre, qui étaient encastrées dans le sol entre les deux colonnes du portique : ces empreintes indiquent très vraisemblablement l'endroit où le fidèle devait se placer pour prier : or la pointe des pieds est tournée non pas vers ce qu'on serait tenté d'appeler le sanctuaire, mais vers l'entrée du temple. S'il y avait une image divine elle était donc placée au milieu de la cour, peut-être sous la forme d'un bétyle.

L'édifice, qui remonte à l'année 195, avait remplacé un sanctuaire beaucoup plus ancien.

La même ruine africaine nous a conservé le plan d'un autre temple à péribole <sup>1</sup>, très original, celui de Tanit (*Caelestis*) (fig. 87). Lui

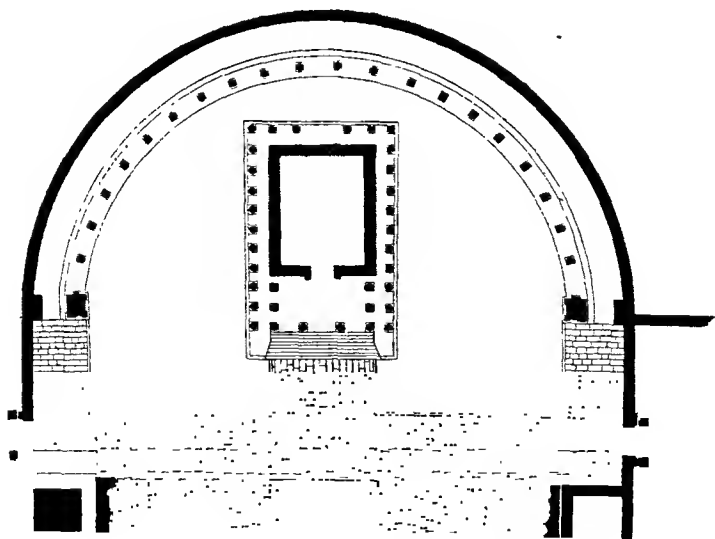


Fig. 87. — Temple de Junon Céleste à Dougga. d'après le Dr Carton.

aussi s'élève au milieu d'une cour fermée par des portiques ; mais

1. Cagnat et Gauckler, *op. cit.*, p. 25 et suiv. et pl. xii.

cette cour affecte la forme circulaire, peut-être en souvenir du croissant lunaire, symbole de la divinité. La chapelle proprement dite, construite à la façon des temples gréco-romains — elle était corinthienne, prostyle, hexastyle et périptère — mesurait 9 m. 60 sur 17 m. 50. Le péribole se prolongeait en avant du temple par une partie rectangulaire, formant plate-forme et dominant le terrain environnant ; le public pouvait y circuler librement ; le reste de la cour, qui n'est pas dallé, devait former un *lucus* planté d'arbres.

L'entrée s'ouvrait, non point au milieu de la façade, mais à droite ou à gauche, particularité déjà signalée pour le temple de Saturne.

Si de l'Afrique nous passons en Égypte et que nous voulions avoir une idée de ce que pouvait être, à l'époque romaine, un temple de divinité égyptienne, il nous suffira de regarder ce qu'était le temple d'Isis à Pompéi <sup>1</sup> (fig. 88).

Le sanctuaire s'élève au centre d'un péribole élevé, qui communique avec la rue par une ouverture latérale, défendue par une solide porte de bois. Tout autour du péribole régnait un portique d'ordre dorique ; on y a découvert différentes bases avec leurs statues, notamment une Isis et une Vénus. La *cella* rectangulaire, que précède un *pronaos* tétrastyle, est montée sur un *podium*. A la partie antérieure, au milieu, s'ouvre la porte ; l'édifice est flanqué de chaque côté de deux niches à fronton pour statues. Au fond de la salle, un soubassement creux à l'intérieur, en forme de banquette, supportait l'image divine et servait de trésor pour y enfermer les objets du culte. Deux escaliers permettaient d'accéder sur la plate-forme : l'un devant le *pronaos*, assez étroit, fait de huit marches ; un autre, de cinq marches, conduisait à une porte secondaire, percée dans le mur de gauche de la *cella* ; les prêtres pouvaient entrer par là et ouvrir, de l'intérieur, la porte principale.

A gauche de l'escalier antérieur, en avant, on a trouvé en place un autel, précédé d'une marche, où montait le prêtre, pour les sacrifices ; d'autres sont épars sous la colonnade.

A droite, faisant face à l'autel, une margelle carrée dont deux côtés s'élevaient en forme de pignon, servait sans doute à recevoir

1. Mazois, *Pompéi*, IV, pl. viii ; Mau-Kelsey, *Pompeii*, p. 162 et suiv. ; Thédénat, *Pompéi*, II, p. 70 et suiv. ; Lafaye, *Culte des divinités d'Alexandrie*, p. 179 et suiv. ; Weichardt, *Pompei vor der Zerstörung*, ch. xi, pl. cv et suiv.

les cendres et les offrandes consumées. De l'autre côté, par conséquent derrière l'autel, on remarque un édicule, avec sous-sol, qui

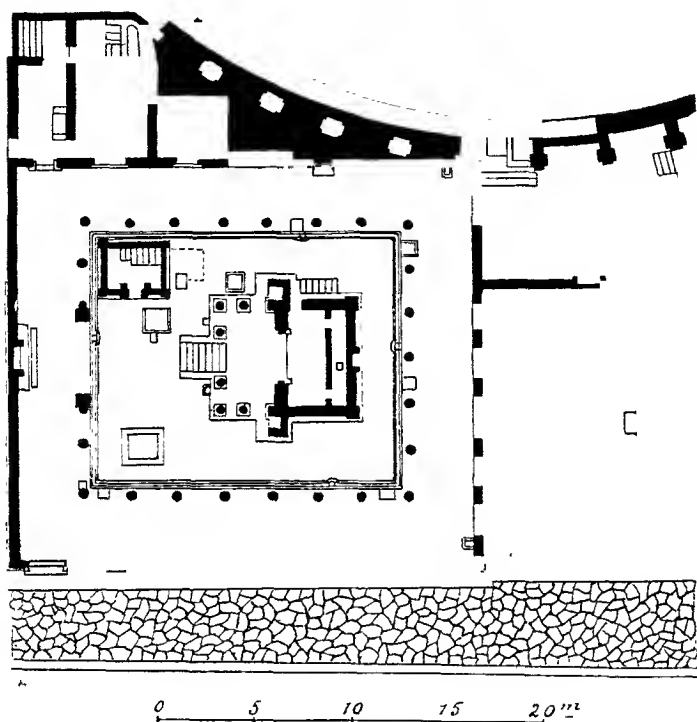


Fig. 88. — Temple d'Isis à Pompéi.

a excité la curiosité des archéologues. Dans le souterrain existent deux bancs dont l'un servait de siège. M. Lafaye y voit une grotte sacrée où les initiés venaient s'asseoir et dormir pour attendre les songes envoyés par la déesse ; Mau pense que c'était un lieu de purification, où l'on gardait dans une jatte de l'eau du Nil, plus ou moins authentique, pour les cérémonies.

Le portique donne accès par derrière et sur le côté gauche des salles. La plus vaste, située au Nord-Ouest, est ouverte sur l'extérieur par cinq grandes arcades ; on y a trouvé les restes d'une statue d'Isis, une table de marbre, des vases, un sistre : on y voit le lieu de réunion du collège des Isiaques et aussi l'endroit où se prenaient les repas communs, où se représentait, dans certains cas,

le mythe d'Isis. De la salle voisine, qui contenait, au moment de la découverte, un grand nombre d'objets destinés au culte, on a fait une sacristie. Dans un coin est une fontaine qui fournissait l'eau des ablutions. Mau la considère comme une salle réservée aux initiations nocturnes.

Les pièces qui font face à la porte d'entrée servaient de logement aux prêtres : elles constituent les divers éléments d'une habitation, y compris la cuisine.

Chaque culte étranger avait ainsi, dans toute l'étendue du monde romain, ses temples, que certains détails précis, persistant malgré la romanisation des provinces, permettaient de reconnaître. Pour les temples gaulois, par exemple, on a noté depuis longtemps <sup>1</sup>, qu'ils étaient d'habitude de forme carrée ; la *cella*, à laquelle une porte percée dans la façade orientale, donnait accès, était entourée d'une galerie faite de colonnes de bois appuyées sur un soubasse-

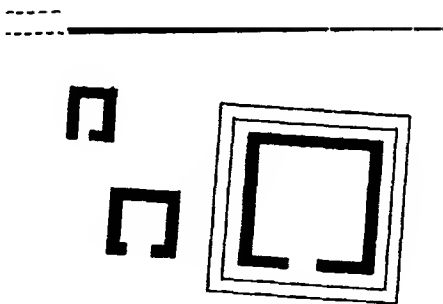


Fig. 89. — Temple à Nettersheim.

1. A. de Caumont, *Abécédaire d'archéologie*, 8<sup>e</sup>, p. 241 ; Jullian, *Rev. des études anciennes*, 1906, p. 342 ; Carl, *Anzeiger für schweizer. Altertumskunde*, IX, 1909, p. 292 et suiv. ; G. Poulain, *Bull. arch. du Comité*, 1912, p. 403 et suiv.

ment de maçonnerie. On peut citer comme type un sanctuaire des *Matronae Aufaniae* à Nettersheim <sup>1</sup> (fig. 89). Il se compose de trois chapelles, enfermées dans une même enceinte ; la chapelle principale est bâtie sur le plan que nous venons de rappeler ; les statues des *Matronae* occupaient l'intérieur des chapelles, les ex-voto étaient disposés en dehors.

Il est impossible de nous étendre davantage sur les particularités de chaque sorte de sanctuaire provincial ; les quelques spécimens que nous avons donnés figurent parmi les plus importants.

### § VII. — Chapelles.

Les chapelles ne différaient guère des temples que par leurs proportions plus réduites <sup>2</sup> ; naturellement la colonnade du *pronaos*

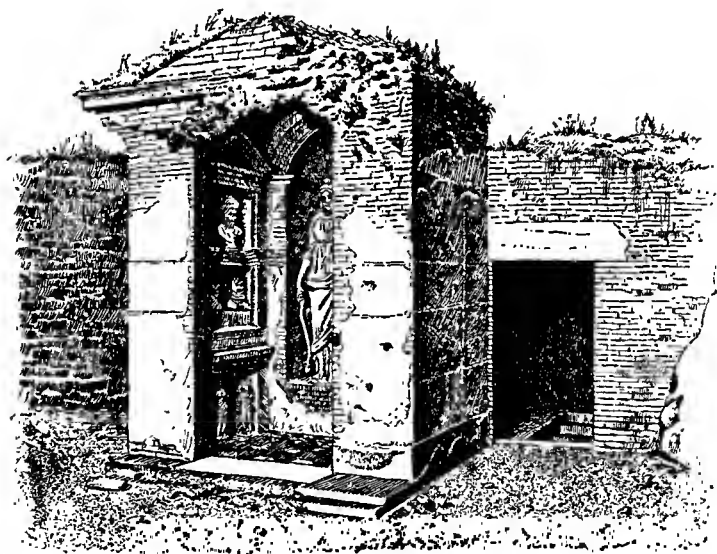


Fig. 90. — Chapelle d'Isis à Rome, d'après Lanciani.

était la partie sacrifiée ; elle était souvent réduite à une colonne engagée ou à un pilastre. L'essentiel était qu'il y eût une chambre

1. Lehner. *Bonn. Jahrbücher*, CXIX, 1910, p. 301 et suiv. et pl. xxiii.

2. Cf. Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Aedicula*.

pour l'image de la divinité. C'est le cas d'une chapelle romaine qui fut trouvée sur l'Esquilin en 1883 <sup>1</sup> (fig. 90). La *cella*, bâtie en briques revêtues de plaques de marbre, contenait au fond, dans une niche, une statue d'Isis; dans d'autres niches plus petites, à droite et à gauche, figuraient une quinzaine de divinités domestiques, Lares ou Pénates. La voûte était peinte en rouge, les murs, revêtus de stucs de diverses couleurs: le sol était pavé d'une mosaïque. Une chapelle de cette sorte n'est, en somme, qu'un laraire de grande taille.

1. Cf. Lanciani, dans le *Bullett. comun.*, 1885, p. 27 et suiv.: pl. in et iv.

---

## CHAPITRE VIII

### LES SALLES DE SPECTACLE

SOMMAIRE. — I. Théâtres. — II. Odéons. — III. Amphithéâtres. — IV. Cirques. — V. Stades.

Le goût des Romains de Rome pour les représentations du théâtre, de l'amphithéâtre, du cirque est trop connu pour qu'il soit utile d'y insister. Il n'est pas superflu, pourtant, de faire remarquer que les pays soumis à la domination romaine, où ces représentations s'étaient introduites peu à peu à la suite de la conquête, s'y complaisaient autant que la capitale elle-même, non sans quelques différences de détail, qu'on a déjà signalées <sup>1</sup> et qui ont leur importance pour la répartition des différents édifices où les spectacles se donnaient. En Italie, la vogue semble avoir été surtout aux combats de gladiateurs, bien plus qu'aux représentations scéniques ; le jeu du cirque, par suite d'une interdiction édictée par Auguste, vers l'an 4 av. J.-C., qui ne semble pas avoir été jamais rapportée, n'étaient pas fréquents. Dans les villes italiennes on doit donc rencontrer surtout des amphithéâtres, moins de théâtres et presque point de cirques.

En Gaule, les gladiateurs avaient aussi la faveur du peuple ; le nombre des amphithéâtres dont on a gardé la trace est important. Quelques-uns d'entre eux, d'ailleurs, semblent avoir été aménagés de façon à pouvoir en même temps servir de théâtres, la scène y étant établie aux dépens d'une partie de la courbe des gradins. C'est le cas des Arènes de Paris <sup>2</sup> et du théâtre de Drevant <sup>3</sup>.

En Espagne, les amphithéâtres avaient moins de partisans que les cirques ; c'est en Espagne qu'ont été découvertes les principales mosaïques où sont représentées des courses de chars.

En Afrique, le nombre des théâtres dépasse celui des amphi-

1. O. Toller, *De spectaculis, cens, distributionibus in municipiis romanis occidentis, imperatorum aetate exhibitis*, Altenburg, 1889, 8°.

2. De Pachtere, *Paris à l'époque gallo-romaine*, Paris, 1912, 4°, p. 78.

3. *Bull. arch. du Comité des travaux historiques*, 1906, p. 64.

théâtres, de même que, dans les inscriptions, les *scaenici ludi* sont cités plus souvent que les jeux de gladiateurs. Les ruines de cirques sont rares dans le pays, en dehors des villes de la côte.

Dans les régions danubiennes, les *agones* à la mode grecque l'emportent sur les autres spectacles, surtout sur les jeux du cirque. Il en est à peu près de même en Asie Mineure : les ruines des villes nous montrent surtout des théâtres, fort peu d'amphithéâtres et pas de cirques. Ces deux derniers monuments sont remplacés par des stades <sup>1</sup>. Les inscriptions mentionnent souvent des jeux athlétiques, des luttes de gladiateurs et surtout des chasses.

### § 1. — *Théâtres.*

Les Romains ont commencé assez tardivement à construire des théâtres monumentaux. Pendant longtemps, lorsqu'il y avait lieu de célébrer des jeux accompagnés de représentations dramatiques, on établissait chaque fois, dans le cirque ou à côté d'un temple, une scène de bois, destinée à disparaître, la fête terminée ; les spectateurs se groupaient soit sur la place qui précédait la scène, soit sur la pente douce d'une colline, lorsque l'on pouvait choisir un emplacement de cette sorte. Le premier théâtre complet, en bois, ne remonte pas plus haut que l'an 150 av. J.-C., et le premier théâtre en pierre fut celui que Pompée fit élever sur le modèle du théâtre de Mytilène <sup>2</sup>. On s'expliquera facilement par là comment le théâtre romain présente avec le théâtre hellénistique de grandes ressemblances, bien qu'il entre aussi, dans le plan comme dans l'aménagement du premier, des éléments inconnus à la Grèce <sup>3</sup>.

Vitruve a très nettement indiqué les différences qui existent entre un théâtre grec et un théâtre romain <sup>4</sup>. Chez les Grecs, l'action se passait, partie sur la scène, partie sur la plate-forme de

1. Euseb., *Hist. eccl.*, IV, 15, 16 et suiv. : cf. Sorlin-Dorigny, dans le *Dict. des Ant. de Saglio*, au mot *Stadium*, p. 1455.

2. Cf. Fr. Wieseler, *Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens*, Göttingen, 1851, 4<sup>e</sup> ; B. Arnold, *Der altröm. Theatergebäude*, Würzburg, 1873, 4<sup>e</sup> ; Durm, *Baukunst der Römer*, p. 615 et suiv. ; O. Navarre, dans le *Dict. des Ant. de Saglio*, au mot *Theatrum* ; J. Formigé, *Remarques diverses sur les théâtres romains* (*Mém. présentés par divers savants à l'Acad. des Inscr.*, XIII, 1914, p. 25 et suiv.).

3. Plut., *Pomp.*, 42.

4. Cf. à ce sujet Navarre, dans le *Dict. des Ant. de Saglio*, V, p. 192.

5. V, 6 et 7.

l'orchestre; les acteurs occupaient la scène; les chœurs, l'orchestre où ils évoluaient. Chez les Romains, dont les pièces de théâtre ignoraient les chœurs, l'orchestre n'avait plus la même utilité, et toute la pièce se jouait sur la scène. De là, des convenances de proportions fort différentes: dans les théâtres grecs la scène pouvait être assez restreinte, mais l'orchestre exigeait un grand développement; chez les Romains la scène pouvait être plus large et l'orchestre moins étendu: ce qui se traduit par des tracés distincts.

L'orchestre grec était presque circulaire; l'orchestre romain était seulement demi-circulaire, la ligne antérieure de la scène formant le diamètre de la circonférence; sa profondeur, dans ce cas, devenait égale à la moitié du rayon, c'est-à-dire à la moitié de la profondeur de l'orchestre.

Vitruve nous a transmis les préceptes qu'on suivait pour établir le plan d'un théâtre romain (fig. 91). On traçait une circonférence

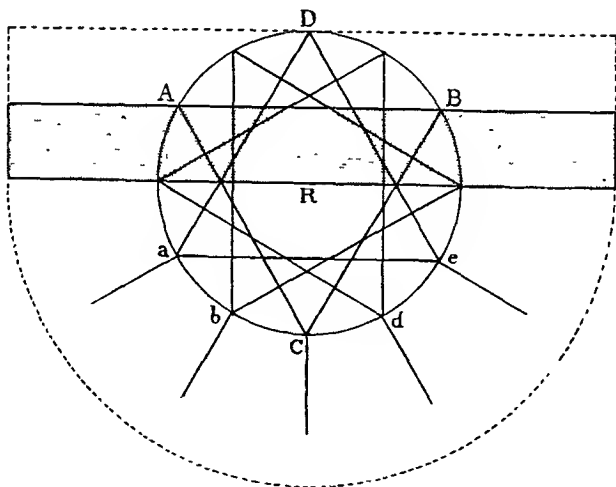


Fig. 91. — Tracé d'un théâtre romain, d'après Vitruve.

et dans le cercle ainsi obtenu, R, on inscrivait quatre triangles équilatéraux dont les sommets partageaient la circonférence en douze divisions. L'espace compris entre la base A B d'un des triangles et le diamètre parallèle constituait la scène; les sommets a, b, C, d, e, indiquaient les points d'où partaient les différents escaliers par où l'on accédait dans la salle. Le mur extérieur de l'édifice était construit plus ou moins tangent au point D et l'es-

pace compris entre ce mur et la ligne A B formait les dépendances de la scène <sup>1</sup>.

La salle (*cavea*) se composait d'une suite de gradins en hémicycle qui entouraient l'orchestre. Ces gradins se succédaient sans interruption dans les théâtres peu importants ; dans les grands théâtres ils étaient divisés en plusieurs séries par des galeries circulaires appelées *praecinctiones* ; ces passages s'étendaient en avant de murs de séparation, nommés *baltei*, qui empêchaient de pénétrer librement d'une section du théâtre dans l'autre. Une clôture de cette sorte courait pareillement en avant du premier rang de gradins, tout autour de l'orchestre. Pour accéder de celui-ci dans la salle, il fallait passer par des portes aménagées dans le *balteus* inférieur, de même qu'il en existait dans les autres, que l'on était obligé d'emprunter si l'on voulait circuler du haut en bas de l'édifice. Ces différentes sections du théâtre avaient reçu le nom de *maenianum*. Le dernier rang des gradins était souvent surmonté d'un portique, où l'on pouvait se tenir debout pendant la représentation et qui offrait un refuge en temps de pluie.

Les différents étages de gradins, les *maeniana*, étaient eux-mêmes divisés en tranches, que leur forme a fait dénommer *cunei*, par des escaliers rayonnants autour de l'orchestre. Nous avons expliqué que, pour le premier *maenianum*, le pied de chacun de ces escaliers partait d'un des sommets des triangles équilatéraux inscrits dans le cercle générateur du plan du théâtre. Ces escaliers, au nombre de sept dans les grands théâtres, se continuaient du haut en bas du monument ; mais en outre, pour le second *maenianum*, il arrivait souvent qu'on établît une série d'escaliers supplémentaires à mi-intervalle des précédents : le nombre des places augmentant, par suite du plan même de l'édifice, à mesure qu'on s'éloignait de l'orchestre, il était naturel d'en faciliter l'accès en doublant le nombre des escaliers. Les numéros des *maeniana* et des *cunei*, combinés avec ceux des rangées de gradins, servaient à préciser les différentes places du théâtre.

L'orchestre, chez les Romains, n'étant plus réservé aux évolutions du chœur, était ouvert aux spectateurs, mais aux spectateurs

1. Voir les plans comparés de différents théâtres dans Wieseler, *op. cit.*, pl. A et dans A. Caristie, *Monuments antiques à Orange*, Paris, 1856, grand f<sup>o</sup>, p. 53 et suiv., cf. pl. XII. Nous donnons ici quatre spécimens (fig. 92 à 95, voir aussi 97 et 99).

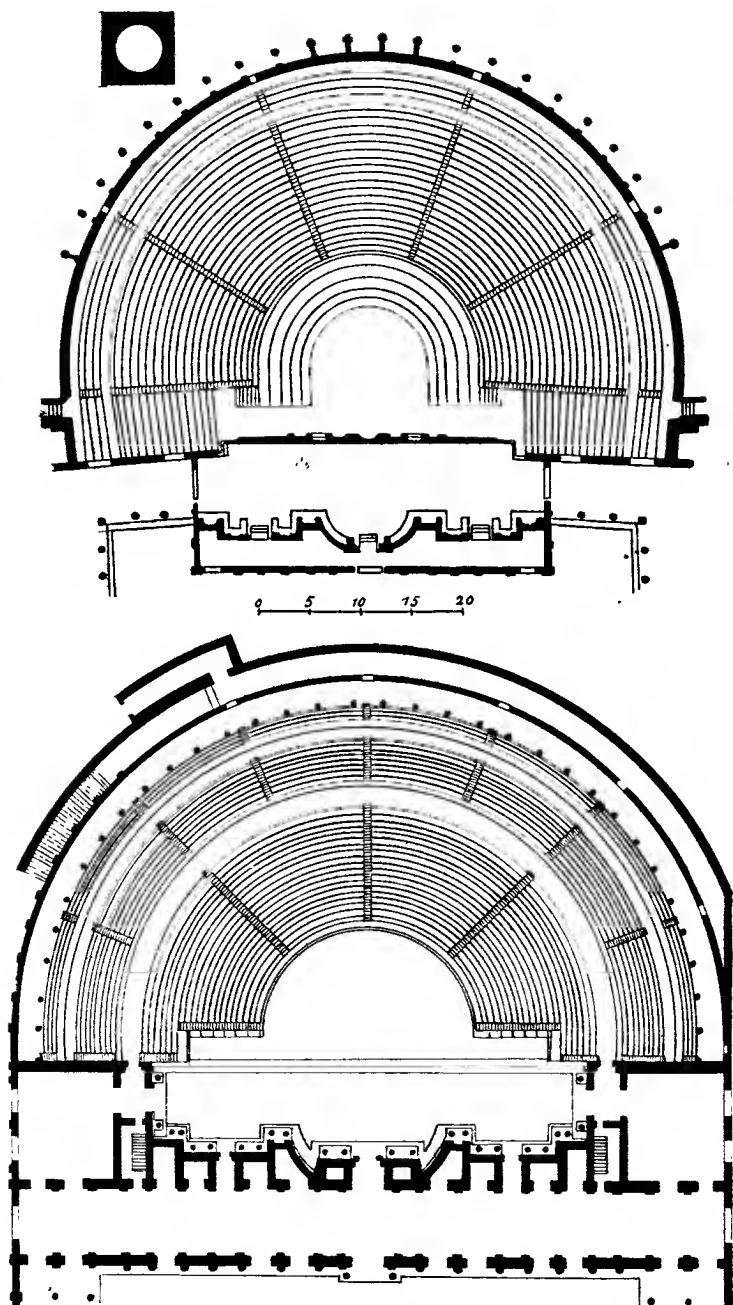
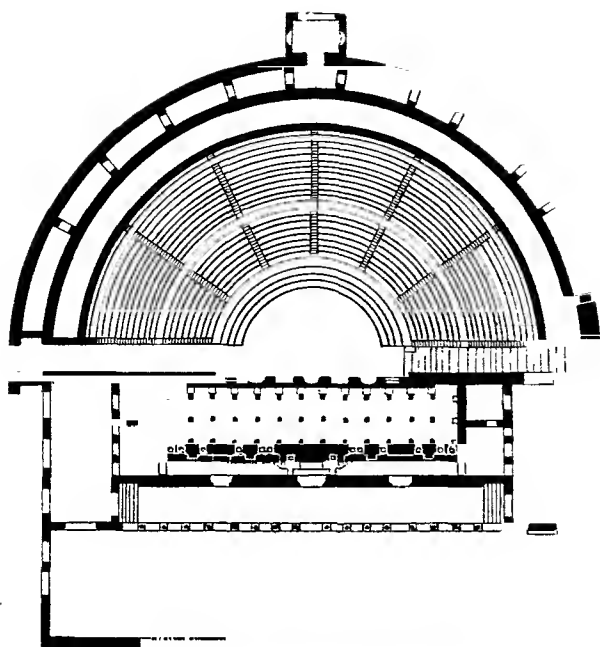


Fig. 92 et 93. — Théâtre de Pompéi et théâtre d'Orange.



0 5 10 15 20

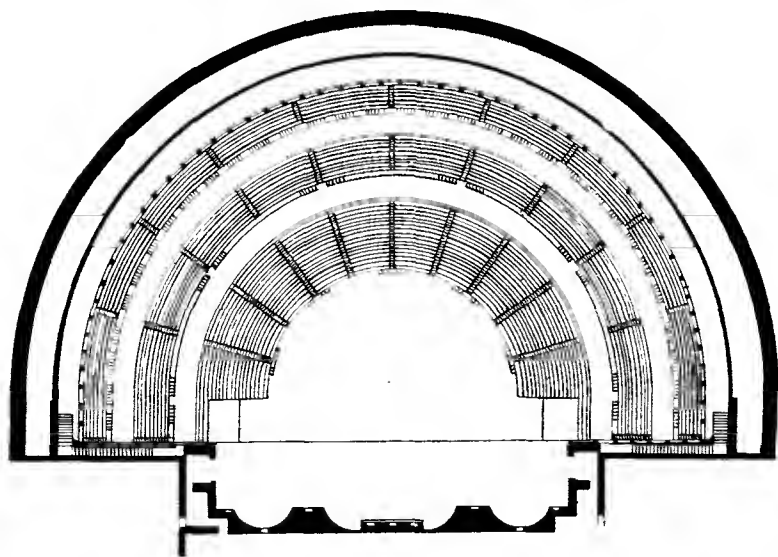


Fig. 94 et 95. — Théâtre de Timgad et théâtre de Bosra.

de marque. A Rome même on n'y admettait que les sénateurs <sup>1</sup>, tandis que les chevaliers occupaient les quatorze premières rangées de gradins de la salle. Dans les villes de province on faisait asseoir dans l'orchestre les décurions et les personnages d'ordre sénatorial, fixés ou de passage dans la ville au moment de la représentation. Aussi le fond de l'orchestre était-il garni de larges emmarchements, destinés à recevoir des sièges mobiles. Il semble, d'ailleurs, que la plus grande partie de l'orchestre, celle qui avoisinait la scène, restât libre : la preuve en est qu'elle est souvent pavée de marbres précieux ou de mosaïques que le contact et les mouvements de chaises, même en bois, auraient endommagés; en outre, trop près du mur de la scène, on n'aurait vu que difficilement ce qui se passait sur le théâtre. Ajoutons que dans certains théâtres, à Pompéi par exemple, le centre de l'orchestre était occupé par des bassins <sup>2</sup>.

Plus honorables encore que les places de l'orchestre étaient les loges (*tribunalia*) placées au-dessus des entrées latérales qui donnaient accès à l'orchestre. A Rome c'est là que siégeaient l'empereur et sa famille, les Vestales et les magistrats qui donnaient les jeux <sup>3</sup>.

On pénétrait dans la salle soit par la partie inférieure, soit par en haut, suivant la façon dont le théâtre était construit. On sait, en effet, que, à l'exemple de ce qui se passait en Grèce, un certain nombre de théâtres romains étaient taillés dans une colline : toute la *cavea* en pareil cas était établie aux dépens du monticule; disposition qui avait le grand avantage d'assurer la solidité de l'édifice et de diminuer considérablement les frais de construction. Ainsi sont bâtis les théâtres de Pompéi, d'Orange, de Timgad, de Dougga en Afrique, d'Aspendos en Pamphylie, d'Amman en Palestine.

En pareil cas, le public entrait par les deux côtés de l'orchestre et montait de là jusqu'aux places d'en haut; de plus il pouvait aussi, d'habitude, accéder par une rue en pente à la partie la plus élevée de la *cavea*, au portique qui la couronnait, d'où il redescendait dans les différentes sections de la salle. Au théâtre de Dougga, le mur de la galerie supérieure était percée de cinq portes; celle du milieu, plus importante, existe encore aujourd'hui <sup>4</sup>.

1. Dion Cass., LIII, 25; LIX, 7.

2. Spano, *Mem. della Reale Accad. di Arch. di Napoli*, II, 1911, p. 111 et suiv.; Formigé, *loc. cit.*, p. 52 et suiv.

3. Marquardt, *Le culte chez les Romains*, II, p. 312.

4. Carton, *Le théâtre romain de Dougga* (dans les *Mém. présentés par divers savants à l'Acad. des Inscr.*, XI, 1902), p. 22 et pl. xiii.

D'autres théâtres — et ceci est une innovation des architectes romains — étaient construits en terrain plat et formaient un tout détaché ; tels sont, par exemple, les théâtres de Rome, en premier lieu celui de Marcellus, le théâtre d'Herculanum, ceux de Sagonte en Espagne, de Tipasa en Algérie, de Medeina et de Chemtou, en Tunisie, de Chehba, en Syrie. Pour ceux-là, il fallait édifier, afin de supporter l'ensemble des gradins superposés, de puissantes substructions voûtées. Le mur qui les limitait extérieurement était décoré d'ordres variés : généralement l'ordre dorique était employé pour le rez-de-chaussée, l'ordre ionique pour le premier étage, l'ordre corinthien pour le troisième, lorsqu'il existait un troisième étage, comme au théâtre de Marcellus. Intérieurement, on aménageait des couloirs et des escaliers qui aboutissaient aux différents *maeniana* : le public, qui était entré dans le théâtre par l'une ou l'autre des nombreuses arcades ouvertes dans la courbe extérieure, au niveau de la rue, les empruntait pour gagner les divers cons de la salle.

Dans la partie de l'édifice réservée aux acteurs, on distinguait : le mur du fond de la scène, qu'on appelait proprement *scaena*, et la scène elle-même, c'est-à-dire l'endroit où se déroulait l'action ; dans son ensemble elle se nommait, par transcription du terme grec, *proscænium* ; la bande la plus voisine de l'orchestre, le devant, portait le nom technique de *pulpitum*. La longueur de la scène devait être, d'après Vitruve <sup>1</sup>, du double du diamètre de l'orchestre. Les coulisses, étant placées derrière le mur de la scène, étaient dites, par cela même, *postscaenium*.

Ce mur était d'habitude richement décoré, paré de marbres précieux, revêtu de colonnes et creusé de niches pour des statues. L'ornementation comprenait souvent plusieurs étages de colonnades superposées : le théâtre d'Aspendos est très instructif à cet égard. La muraille se prolongeait, à droite et à gauche, de chaque côté de la scène par deux autres murs en retour (*versurae procurrentes* ou *parascaenia*) <sup>2</sup>. Réglementairement elle devait être percée de trois portes : l'une au milieu, la « porte royale », les deux autres à droite et à gauche appelées *hospitales*, « ou portes des étrangers » <sup>3</sup> ; mais il pouvait y en avoir un plus grand nombre.

1. Vitruv., V, 6. Voir fig. 91

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

En outre, dans chacun des murs latéraux une porte supplémentaire s'ouvrait soi-disant sur la campagne, sur la ville ou sur le port. C'est contre ce mur de fond que s'appliquaient les décors, soit ceux qui représentaient un palais (*scaena tragica*), soit ceux qui figuraient la maison d'un particulier (*scaena comica*), soit enfin ceux qui simulaient un paysage (*scaena satyrica*) ; on les variait ou bien en faisant glisser d'autres à la place de ceux qu'on retirait, ou bien en retournant ces derniers ; on usait aussi, à la façon des Grecs, de décors consistant en tableaux appliqués aux faces de prismes triangulaires, montés sur pivots <sup>1</sup> ; pour obtenir un changement à vue, il suffisait d'imprimer à ces prismes une rotation d'un tiers de circonférence <sup>2</sup>.

Le sol de la scène, ou plutôt du *pulpitum*, était fait de béton, de mosaïque, même de planches qui reposaient sur un bâtis de poutres ou de pierres. Le théâtre de Tingad offre peut-être un exemple de cette dernière disposition. La partie antérieure du *proscenium* n'est plus aujourd'hui qu'une fosse large de 30 m. 60 et profonde de 4 m. 80 ; mais elle présente toute une série de piliers en pierre, répartis sur trois rangs, quatorze par rangée <sup>3</sup>. On peut croire qu'ils étaient autrefois reliés par des charpentes qui portaient le plancher de la plate-forme. Cependant on pourrait admettre aussi, et peut-être avec plus de raison, que, comme à Dougga (plus loin p. 188), ils soutenaient le départ de voûtes légères servant de support à une mosaïque.

Dans le même théâtre, entre la première de ces rangées de piliers et le mur antérieur du *pulpitum*, on distingue, à même le sol, douze trous rectangulaires de 0 m. 20 de côté, percés dans des dalles de pierre évidées. Pareil fait a été signalé ailleurs, en particulier à Pompéi ; ces trous recevaient les montants du rideau. On sait qu'au début de la représentation celui-ci descendait en glissant le long de ces poteaux et venait se replier derrière le mur du *pulpitum*, d'où il était hissé de nouveau à la fin du spectacle. Mazois <sup>4</sup> croit qu'en pareil cas « chacune des ouvertures aménagées dans le sol renfermait un poteau creux qui descendait depuis le niveau du *pulpitum* jusqu'au fond de la fosse où se dissimulait la toile. Ce poteau en

1. Vitruv., *ibid.* Cf. A. Choisy, *Vitruve*, I, p. 199.

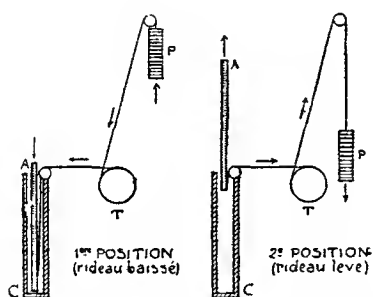
2. Cf. sur la place et le jeu de ces décors, Formigé, *loc. cit.*, p. 72 et suiv.

3. Cagnat-Ballu, *Tingad*, p. 106 ; Gsell, *Les monuments antiques de l'Algérie*, p. 198 et pl. 1.

4. *Pompéi*, IV, p. 64.

renfermait un autre en bois, également creux et celui-ci en contenait un troisième qui pouvait même en renfermer un quatrième. Ces supports, enchâssés les uns dans les autres, pouvaient se désenboîter et se lever au moyen de cordages attachés à la base de chacun d'eux, passant sur une poulie à la partie supérieure de chaque étui, se couvant encore sur une poulie de renvoi au bas de l'appareil et allant s'enrouler sur un treuil disposé à l'extrémité de la fosse. Le rideau était attaché par des tringles en fer qui joignaient deux à deux les extrémités supérieures de ces piliers. Il ne fallait qu'une manœuvre fort simple, soit pour abaisser le rideau et découvrir la scène, soit pour le relever de deux ou trois fois la longueur d'un des emboitements. »

M. J. Formigé, poussant l'examen plus avant et appuyant ses conclusions de constatations faites par lui sur les restes des théâtres d'Arles et de Timgad, est arrivé à établir comment était aménagée toute cette machinerie <sup>1</sup> (fig. 96).



1<sup>re</sup> POSITION. L'ame A est descendue à fond dans la cassette C et le contrepoids P est remonté.  
2<sup>e</sup> POSITION. Le contrepoids P descend en agissant sur le tambour T qui tire sur l'ame A qui monte.

Fig. 96. — Manœuvre du rideau des théâtres romains. d'après J. Formigé.

« L'arrangement des tubes à coulisse, écrit-il, est très facile à retrouver : il fonctionne encore dans nos théâtres modernes et avec des dimensions presque identiques. Il comprend un tube fixe, appelé cassette, dans lequel se meut un poteau mobile appelé âme. Une corde attachée à une bride fixée à environ 0 m. 40 du pied de l'âme monte à une poulie située au faite de la cassette. Il est facile de comprendre qu'une simple traction sur la corde soulève l'âme et, par suite, le rideau qu'elle supporte. Quand le rideau montait pour

1. *Loc. cit.*, p. 58.

masquer la scène — *aulaea tolluntur* — le plancher du *pulpitum* s'ouvrait et les âmes sortaient des cassettes en l'entraînant. Quand le rideau descendait et démasquait la scène — *aulaea premuntur* — il devait s'enrouler autour d'un cylindre ou de plusieurs, à peu près au niveau de l'orchestre et dissimulés sous le plancher. Une fois les âmes rentrées dans les cassettes, le plancher était refermé sur elles. » Pour actionner ces âmes on se servait d'un tambour autour duquel s'enroulaient les cordes motrices de chacune d'elles, d'un treuil et de contre-poids. Lorsqu'on voulait élever le rideau on déclanchait les contre-poids P, qui mettaient en mouvement le tambour T; celui-ci enroulait les cordes des âmes A, qui montaient; pour abaisser le rideau, on décrochait tout ou partie des contre-poids P et le poids des âmes faisait redescendre celles-ci dans leurs cassettes C.

Le mur antérieur du *pulpitum*, dont la hauteur est fixée par Vitruve à 5 pieds au maximum (1 m. 48), « afin que ceux qui sont assis dans l'orchestre puissent voir les gestes de tous les acteurs », restait parfois au-dessous de cette mesure et la dépassait d'autres fois; il est haut de 1 m. 27 à Timgad, de 1 m. 60 à Aspendos, de 1 m. 78 à Orange, de 1 m. 03 à Dougga, de 1 m. 34 à Djemila, de 1 m. 64 à Pompéi. Il était quelquefois rectiligne, le plus souvent décoré de niches alternativement rectangulaires et circulaires, qui, si elles ne suffisaient pas à l'ornementation du *pulpitum*, pouvaient contenir des sujets décoratifs, petites statues, vases, fontaines jaillissantes ou tout autre motif. Presque toujours des escaliers de quelques marches occupent deux de ces niches, un à droite, l'autre à gauche, mettant en communication le *proscenium* et l'orchestre <sup>1</sup>.

Les sous-sols (*hyposcaenium*) servaient au service de la machinerie et étaient en communication par des trappes avec le *proscenium*.

Les coulisses contenaient tout ce qui était nécessaire à la représentation, les loges des artistes, les costumes, les magasins aux accessoires (*choragia*), etc.

Afin d'empêcher la voix des acteurs de se perdre et pour la renvoyer du côté des spectateurs, le *proscenium* était couvert, à la partie supérieure, d'un toit en charpente, de même largeur que lui. Ce toit était incliné dans la direction du mur de fond de la scène et formait ainsi la paroi supérieure d'un véritable porte-voix. La rai-

1. Formigé, *loc. cit.*, p. 57.

nure où ce toit était encastré est parfaitement visible à Orange et à Aspendos.

Ce n'était point la seule disposition que l'on eût prise pour la commodité des spectateurs. En haut des murs qui entouraient l'édifice, on avait soin de disposer une série de mâts ; ils étaient maintenus à leur extrémité inférieure par des corbeaux en pierre creusés pour les recevoir — il en est resté un certain nombre à Pompéi et à Orange — et à la moitié de leur hauteur par des pierres en saillie qu'ils traversaient. Ces mâts supportaient les cordages du rideau (*velum*) qu'on tendait au-dessus de la salle pour arrêter les rayons du soleil <sup>1</sup>. Il était aussi recommandé de construire derrière la scène des portiques, qui pouvaient se prolonger de chaque côté de la place du théâtre, afin que « si des pluies soudaines venaient à interrompre les jeux, le peuple ait où se réfugier <sup>2</sup> ». Vitruve, à l'appui de cette indication, cite les portiques du théâtre de Pompée, dont le plan nous est connu par la *Forma Urbis Romae* <sup>3</sup>. Le théâtre d'Ostie offre un autre exemple très complet de la même disposition <sup>4</sup>, qui, ailleurs, est réduite à des proportions plus modestes : la cour qui s'étendait devant le théâtre de Timgad ne mesure pas plus de 10 mètres de largeur. A Pompéi il existait aussi primitivement, derrière les théâtres, une grande place entourée de portiques ; elle fut transformée ultérieurement en école pour les gladiateurs <sup>5</sup>.

Nombreux sont les théâtres romains dont les ruines ont été retrouvées <sup>6</sup> ; mais il en est peu qui, par leur conservation, soient pleinement instructifs. Les plus intéressants sont le théâtre de Marcellus à Rome <sup>7</sup>, ceux de Pompéi <sup>8</sup> (fig. 92), d'Herculanum <sup>9</sup> et de Fiesole <sup>10</sup> en Italie, celui d'Orange <sup>11</sup> (fig. 93) et celui d'Arles en Gaule <sup>12</sup>, celui

1. Sur la manœuvre du *velum*, cf. Caristie, *op. cit.*, p. 73 et suiv. ; Mazois, *Pompéi*, IV, p. 68 et suiv. ; Formigé, *loc. cit.*, p. 37.

2. Vitruv., V, 9.

3. Cf. Jordan, *Topogr. der Stadt Rom*, I, 3, p. 524 et suiv.

4. P. André, *Mél. de l'Ecole de Rome*, 1891, p. 499 et suiv.

5. Mau-Kelsey, *Pompéii*, p. 151 et suiv. ; Thédénat, *Pompéi*, II, p. 87 et suiv.

6. Liste dans Formigé, *loc. cit.*, p. 85 et suiv.

7. *Monuments antiques*, II, 3, A. : Durm, *Baukunst der Römer*, p. 653.

8. Mazois, *Pompéi*, IV, p. 61 et suiv. et pl. xxx à xxxiv.

9. Mazois, *op. cit.*, p. 71 et suiv., pl. xxxv à xli ; De Ruggiero, *Storia degli scavi di Ercolano*, pl. iv.

10. *Arch. Zeitung*., XXXIV, 1876, p. 93 et suiv., pl. viii et ix.

11. Caristie, *Monuments antiques à Orange*, p. 45 et suiv.

12. J. Formigé, *op. cit.*, pl. 1.

de Merida en Espagne <sup>1</sup>, ceux de Dougga <sup>2</sup> (fig. 99 et 100), de Khamissa <sup>3</sup>, de Timgad <sup>4</sup> (fig. 93) et de Djemila <sup>5</sup> en Afrique, celui d'Aspendos (fig. 97 et 98) en Pamphylie <sup>6</sup> et celui de Bosra (fig. 95) en Arabie <sup>7</sup>.

Nous ne nous étendrons que sur deux d'entre eux, l'un, celui d'Aspendos, parce que toutes les parties en sont à peu près intactes; l'autre, celui de Dougga, parce que la scène en est particulièrement intéressante.

Le théâtre d'Aspendos qu'on a présenté comme le modèle des théâtres asiatiques est un type de transition entre le théâtre hellénistique et le théâtre romain (fig. 97). L'édifice mesure

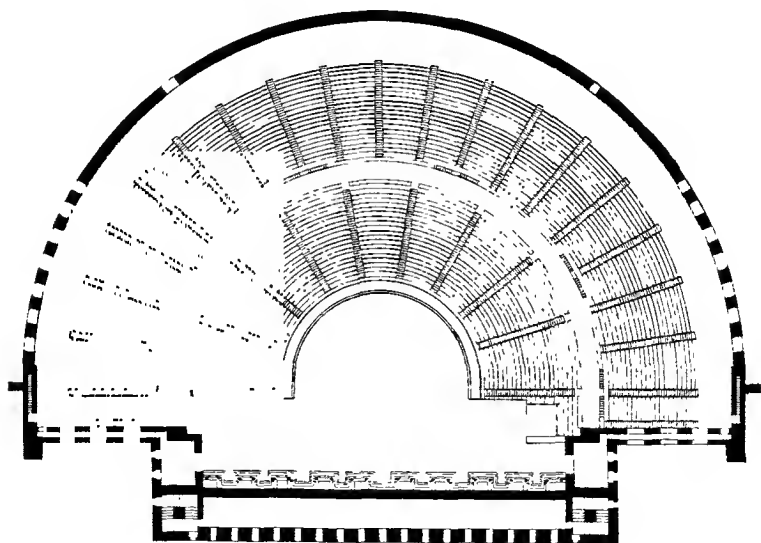


Fig. 97. — Théâtre d'Aspendos.

95 m. 48 de diamètre. La salle contient 40 rangées de gradins

1. Lantier, dans les *Comptes rendus de l'Acad. des Insc.*, 1915, p. 165 et suiv.
- Ramon Melida dans la *Rivista de Archivos*, 1915, p. 1 et suiv.
2. Carton, *Le théâtre romain de Dougga*.
3. Gsell-Joly, *Khamissa*, p. 98 et suiv.
4. Cagnat-Ballu, *Timgad*, p. 92 et suiv.
5. Gsell, *Monuments de l'Algérie*, p. 186 et su v.
6. Lanckoronsky, *Villes de Pamphylie*, p. 108 et suiv.
7. R. E. Brünnow et A. von Domaszewski, *Die Provincia Arabia*, Strasbourg, 1904-1909, 3 vol. 4°, III, p. 47 et suiv.

séparées en deux *maeniana* par une précinction ; le *maenianum* le plus élevé se compose de 19 gradins et le plus bas de 20 gradins, auxquels il faut ajouter un rang de banquettes indépendantes au fond de l'orchestre : le tout, calculé à 0 m. 50 par siège, ce qui est un chiffre trop considérable pour les théâtres antiques <sup>1</sup>, suffit à asseoir 7000 personnes. La section inférieure est divisée en neuf *cunei* par dix escaliers rayonnants ; l'autre en vingt *cunei*, par vingt et un escaliers, dédoublement conforme à la règle qui a été énoncée plus haut. En outre douze petits escaliers font communiquer le premier *maenianum* avec le second, séparé de celui-ci par un *balteus* de 2 m. 20 de hauteur. Le dernier gradin est couronné par une grande galerie circulaire à arcades. On accédait à la salle par cette galerie et aussi par les deux entrées existant à droite et à gauche de l'orchestre. Au-dessus de ces entrées étaient aménagés deux *tribunalia*.

L'orchestre long de 23 m. 38 était séparé du reste de la salle par un mur d'appui ; mais il ne reste guère plus actuellement que la ramure où la balustrade était engagée.

Le mur antérieur du *pulpitum* s'élevait de 1 m. 60 au-dessus de l'orchestre ; on ne sait pas s'il était décoré des niches rectangulaires et demi-circulaires qui ont été notées ailleurs ; la fouille ne paraît pas avoir élucidé ce détail <sup>2</sup>. La scène avait 7 mètres de profondeur. Le sol en était constitué par un plancher. Le mur du fond comportait une ornementation de 40 colonnes de marbre blanc veiné de rouge, distribuées en deux ordres superposés ; le premier ionique, le second corinthien. Entre chaque groupe de deux colonnes accouplées, des niches étaient ménagées pour des statues. On ignore quel revêtement ce mur avait reçu : on n'a pas trouvé trace de plaques de marbre. Par contre, dans une des niches supérieures, il a été découvert, sur une étendue minime, des restes de carreaux de terre vernissée, avec enduit bleu. Peut-être en était-il de même sur toute la surface de la muraille. Elle était percée de cinq portes pour l'entrée et la sortie des acteurs. La hauteur en est de 23 mètres (fig. 98).

Au-dessus de la scène, un toit incliné faisait abat-voix.

L'édifice date de l'époque d'Antonin le Pieux <sup>3</sup>.

1. Cf. Formigé, *loc. cit.*, p. 8.

2. Dans le plan 21 de Lanckoronsky, ces niches sont marquées ; elles manquent dans la restauration de la pl. xxvii que nous reproduisons ici ; et à la p. 102 les auteurs avouent que cette partie de la restauration est conjecturale.

3. Cf. *C.I.L.*, III, 231.

Le théâtre de Dougga (fig. 99) est à peu près contemporain de celui d'Aspendos, puisqu'il fut bâti sous Marc Aurèle aux frais d'un riche citoyen de la ville.

La plus grande largeur de l'édifice est de 63 m. 50 ; la hauteur,

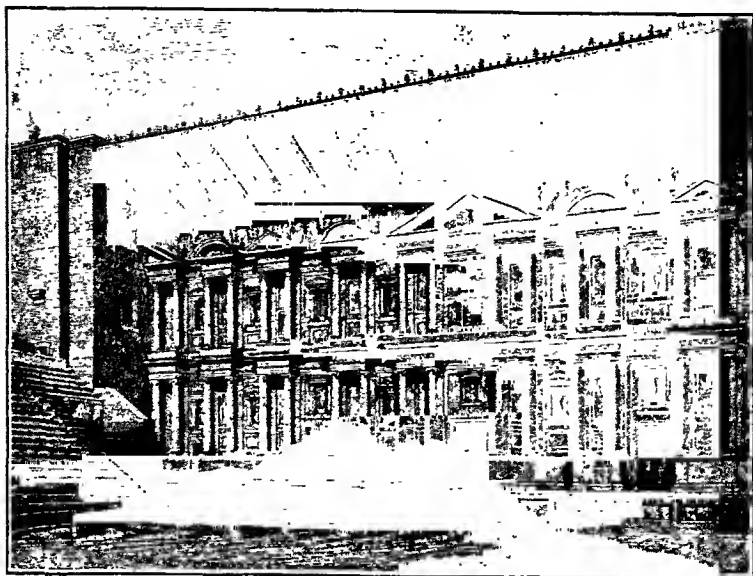


Fig. 98. — Scène du théâtre d'Aspendos. Restauration de Niemann.

de 15 mètres, le rapport entre ces deux mesures étant le même que celui qui existe entre les mesures correspondantes du théâtre d'Aspendos. Les gradins, au nombre de 21, se divisent en trois *maeniana* ; la section inférieure en renferme neuf, les autres six chacune. Suivant l'usage elles sont séparées les unes des autres par une précincton, en arrière de laquelle s'étend un *balteus* qui, dans l'espèce, est fait de dalles verticales juxtaposées, formant balustrade pleine ; pareille clôture sépare de l'orchestre le premier rang des gradins ; au milieu de cette dernière une porte mobile pouvait établir ou interrompre les communications entre la salle et le reste du théâtre. Le premier *maenianum* est desservi par un escalier central et deux escaliers latéraux ; les autres par cinq escaliers qui les divisent en six *cunei*. Au niveau du deuxième *maenianum*, deux loges assez vastes en occupent toute la hauteur : elles

surmontent les deux couloirs qui donnaient accès de l'extérieur à droite et à gauche de l'orchestre. L'une d'elles possède encore la porte d'entrée avec la trace, sur le seuil, des vantaux qui la fermaient.

Au sommet de la *cavea* régnait une galerie percée de cinq portes extérieures qui correspondaient aux cinq escaliers descendant vers l'orchestre. Détail curieux : à l'extrémité orientale, le sol renfermait un groupe de citernes de 10 mètres de long. Il y avait de même, à Pompéi, derrière la courbe du théâtre, au point où le sol est le plus élevé, une tour carrée qui servait de réservoir. Elle

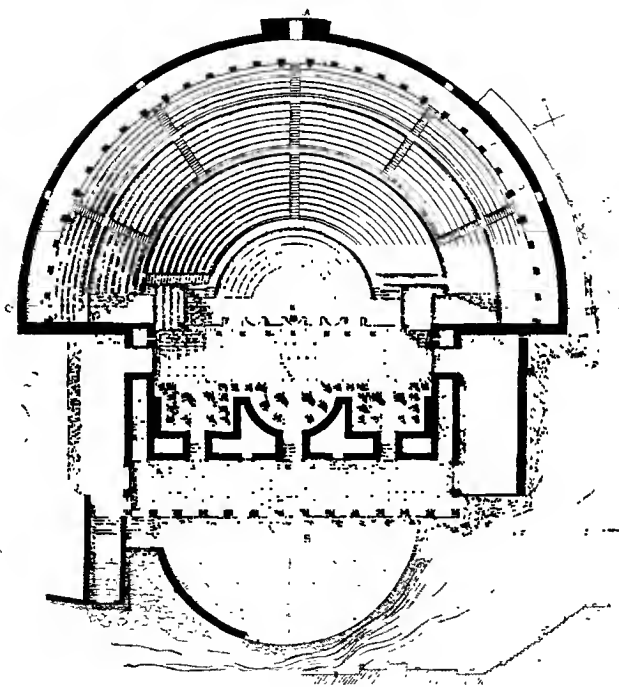


Fig. 99. — Théâtre de Dougga, d'après le Dr Carton.

fournissait l'eau nécessaire aux jets d'eau dont on décorait la scène et ses abords et aux aspersions parfumées (*sparsiones*) qu'on répandait dans l'atmosphère surchauffée de l'édifice en été.

L'orchestre est profond de 10 m. 85; le fond en était garni de cinq larges marches, peu élevées, destinées à recevoir des sièges

mobiles. Le mur du *pulpitum* est parfaitement conservé (fig. 100); il se compose d'une série de niches alternativement circulaires et rectangulaires, deux d'entre elles étant occupées par les petits escaliers traditionnels; sa hauteur est de 1 m. 03.

Le *proscenium* mesure 36 m. 75 de longueur sur 5 m. 50 de profondeur. Il était jadis pavé d'une mosaïque qui reposait sur un sol de béton, soutenu lui-même par des voûtes, en poteries noyées dans de la chaux, qui s'appuient sur une série de piliers de pierre, comme ceux qu'on a découverts à Timgad. Au milieu de la scène les deux premières rangées de piliers, celles qui sont voisines du mur antérieur du *pulpitum*, supportaient non plus des voûtes, mais des linteaux de pierre que recouvrait un dallage ou un plancher. Immédiatement derrière le pied du mur on voit sept ouvertures carrées où s'encastraient les poutres destinées à la manœuvre du rideau; mais étant donné que, sauf à la partie médiane de la scène, la mosaïque couvrait entièrement le sol et affleurait au mur antérieur, il n'a pas pu exister au théâtre de Dougga une fosse prolongée sur toute la longueur du *pulpitum*, pour recevoir un rideau continu. Il est possible que, comme l'a proposé le Dr Carton<sup>1</sup>, l'*aulaeum* ait été remplacé là par une série de ces rideaux séparés et pliants auxquels on donnait le nom de *siparia*. L'inscription qui s'étendait sur la frise de la colonnade ornementale de la scène et qui indique l'auteur de la construction, mentionne parmi les dons du personnage, non pas un *aulaeum*, mais des *siparia*<sup>2</sup>.

Le mur du fond de la scène était percé de trois portes. Il n'était pas rectiligne. Sur la muraille principale on avait appliqué un avant-corps formé d'un soubassement sinueux avec trois grandes niches, deux quadrangulaires et une, au milieu, circulaire, où s'ouvraient les portes. Ce soubassement supportait des colonnes hautes de cinq mètres, au nombre de trente-deux. Dans chacun des trois enfoncements, des deux côtés des portes, s'élèvent deux colonnes. C'est sur l'architrave de cette colonnade décorative que se développait l'inscription à laquelle nous venons de faire allusion, dispositif très semblable à celui qui a été employé par la décoration de la scène du théâtre de Thermessos, en Pisidie<sup>3</sup>. On ne saurait

1. *Le théâtre romain de Dougga*, p. 56.

2. C.I.L., VIII, 26606-26607. *theatrum cum basilicis et porticu et xystis et scaenam cum siparis et ornamentis omnibus*.

3. Lanckoronsky. *Les Villes de Pamphylie*. II, p. 96 et suiv. Cf. la fig. 6861 du *Dict. des Ant.* de Saglio.

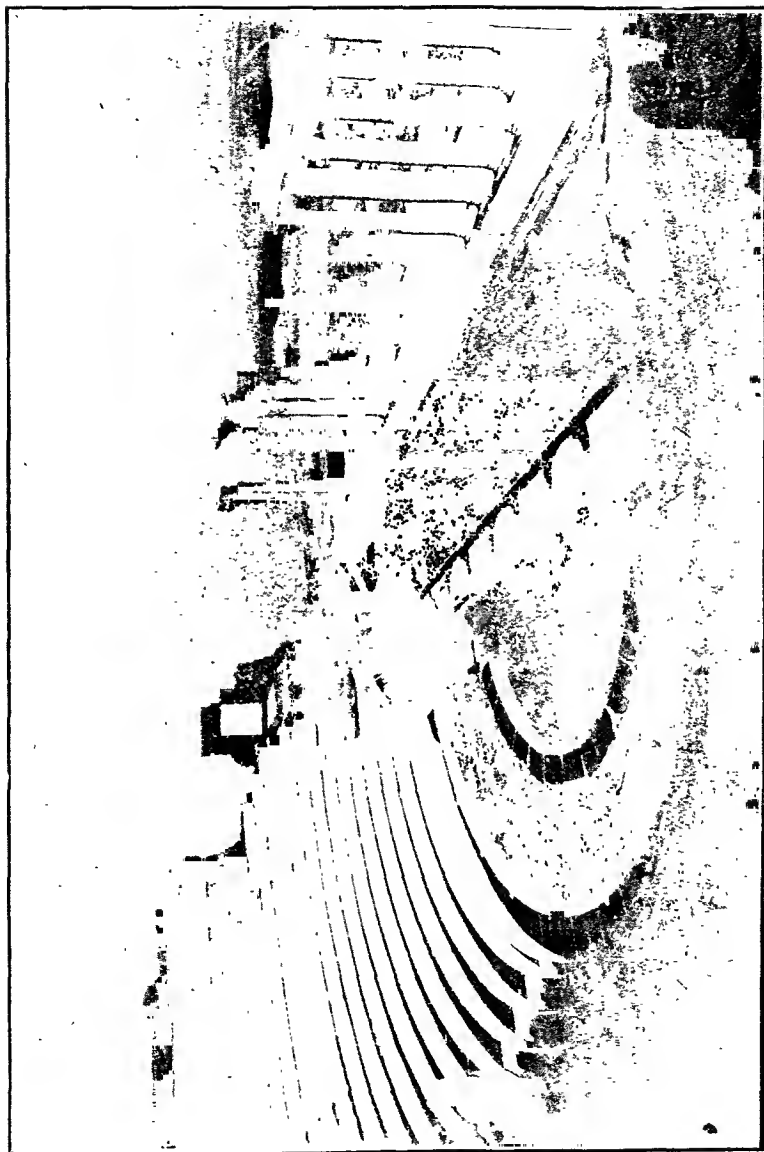


Fig. 100. - Théâtre de Dougga. Photographie de la Direction des Antiquités de Tunisie.

dire comment était ornée la partie supérieure du mur de la scène aujourd'hui entièrement écroulé.

Outre les trois portes du fond, la scène possédait deux portes latérales qui conduisaient dans deux grands passages, par où on accédait d'autre part à la colonnade antérieure du théâtre. Celle-ci n'occupait pas toute la longueur de l'édifice, mais seulement celle de la scène. En avant s'étendait, à un niveau inférieur, une plate-forme demi-circulaire peu étendue.

## § II. — *Odéons.*

Si les théâtres que nous venons de décrire se prêtaient aux représentations de tragédie et de comédie, aux atellanes, aux mimes, aux pantomimes et à tous les spectacles de genre inférieur qui étaient en vogue sous l'Empire, par leur grandeur et leur disposition à ciel ouvert, ils convenaient moins aux concerts et aux auditions musicales. Aussi avait-on inventé, pour ces derniers, une disposition particulière : on enveloppait le théâtre de hautes murailles latérales sur lesquelles on posait un toit. On a rencontré des « théâtres couverts », des « odéons » de cette sorte à plusieurs endroits : à Pompéi <sup>1</sup>, à Athènes l'odéon d'Hérode Atticus <sup>2</sup>, à Aoste <sup>3</sup>, à Amman en Palestine <sup>4</sup>, à El-Kanaouât en Arabie <sup>5</sup>, à Carthage en Afrique <sup>6</sup>. Tous ces exemples nous montrent que, sauf la toiture, les odéons étaient entièrement semblables aux théâtres : la salle était composée de gradins demi-circulaires séparés en *maeniana* et divisés en *cunei*, avec des loges au-dessus des passages d'entrée ; il y avait une scène plus élevée que l'orchestre, et un *pulpitum* bordé d'un mur antérieur ; enfin le mur du fond, souvent décoré, était percé de portes qui mettaient le *proscenium* en communication avec le *postscaenium*. Il est inutile d'insister à nouveau sur ces

1. Mazois, *Pompéi*, IV, p. 55 et suiv., et pl. xxvii à xxix. Overbeck-Mau, *Pompéi*, p. 171 et suiv. ; Mau-Kelsey, *Pompéi*, p. 147 et suiv. ; Thédénat, *Pompéi*, II, p. 82 et suiv.

2. A. Müller, *Philol.*, XXIII, p. 503 et suiv. ; XXXV, p. 362 et suiv. Cf. Navarre dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, IV, p. 151.

3. Durm, *Baukunst der Römer*, p. 663 et fig. 740

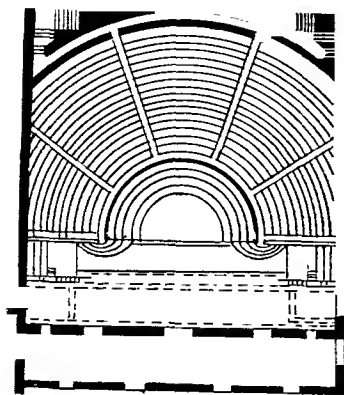
4. H. Crosby Butler, *Archit. in Syria*, sect. A, I, p. 51

5. Brünnow et von Domaszewski, *Die Provincia Arabia*, III, p. 141, fig. 1035.

6. Il n'en reste que les soubassements.

détails; le plan du théâtre couvert de Pompéi suffira à les établir (fig. 101).

Il arrivait pourtant que ce plan fût simplifié lorsqu'on voulait construire des édifices plus modestes. Les ruines de Crétopolis <sup>1</sup> et de Thermessos <sup>2</sup> en Asie Mineure nous ont conservé des salles de



0 5 10 20 M

Fig. 101. — Odéon de Pompéi.

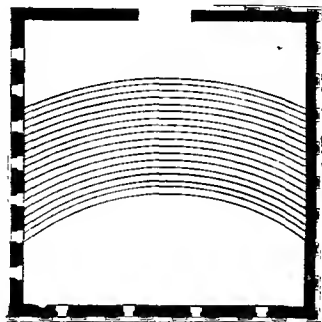


Fig. 102. — Odéon de Thermessos.

concert moins développées. L'Odéon de cette dernière ville (fig. 102) forme un carré de 22 m. 40 : il comporte seulement 18 gradins incurvés mais non demi-circulaires ; à l'étage supérieur était disposée l'entrée ; la porte donnait accès à une plate-forme analogue à la galerie supérieure des théâtres. On a calculé que l'édifice pouvait contenir 600 personnes.

Réduits à des dimensions plus petites encore, de édifices de cette sorte portaient le nom d'*auditorium*. Chacun sait quelle vogue avaient atteint, à l'époque impériale, les lectures publiques, et que l'on se réunissait, afin d'entendre ces lectures, dans des endroits aménagés spécialement pour cet usage. C'étaient de petits odéons intimes. On croit avoir découvert un *auditorium*, à Rome, dans les jardins de Mécène <sup>3</sup>. La salle mesure 18 m. 50 de large sur 19 mètres

1. Lanckoronsky, *Villes de Pamphylie*, II, p. 104.

2. *Ibid.*, p. 102.

3. Visconti, *Bull. comun.*, 1874, p. 137 et suiv. D'autres considèrent cette pièce comme une serre pour plantes rares.

de long et se termine par une petite abside garnie de 7 gradins demi-circulaires : ils servaient à asseoir les auditeurs les moins distingués, les autres prenaient place sur des sièges mobiles installés dans le reste de la pièce. Elle pouvait contenir, a-t-on calculé, 334 personnes.

### § III. — *Amphithéâtres.*

Si le théâtre romain est une imitation du théâtre grec, ce n'est pas en Grèce que Rome trouva le modèle de l'amphithéâtre <sup>1</sup>. Ce genre d'édifices, comme les combats de gladiateurs eux-mêmes, était inconnu au monde hellénique; mais ces combats étaient en honneur en Étrurie et en Campanie; c'est là que les Romains allèrent les chercher. Avant qu'on construisit, à leur intention, des édifices spéciaux, on les offrait au public dans les forums; « nous avons reçu de nos ancêtres, dit Vitruve <sup>2</sup>, l'usage de donner sur le forum les spectacles de gladiateurs ».

Le premier amphithéâtre de Rome en pierre dont nous ayons gardé le souvenir est celui de Statilius Taurus : il ne remonte pas plus haut que l'année 29 av. J.-C. Celui de Pompéi, encore en grande partie conservé, est plus ancien : il date des premières années de la colonie de Sylla. Sous l'Empire le nombre des amphithéâtres augmenta à mesure que les mœurs romaines se répandaient à travers le monde connu; il en existe en Italie comme dans les différentes provinces, surtout dans les provinces occidentales, de très nombreux exemples, quelques-uns bien conservés <sup>3</sup>; et l'on peut se rendre compte, même dans le détail, de la façon dont ils étaient constitués.

Leur disposition offrait bien des ressemblances avec celle des théâtres; nous pourrions donc ne point nous étendre longuement sur la question.

Les amphithéâtres pouvaient être soit taillés en tout ou en partie dans une colline ou simplement appuyés contre elle, soit bâtis

1. Thierry, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Amphitheatrum*; P. J. Meier et Hülsen dans Pauly-Wissowa, aux mots *Amphitheatrum* et *Flavium amphitheatrum*; H. Leclercq dans le *Dict. d'arch. chrétienne* de Dom Cabrol au mot Amphithéâtre (avec une très abondante bibliographie); Durm, *Baukunst der Römer*, p. 667 et suiv.

2. V, 1.

3. Liste des amphithéâtres connus dans Friedländer, *Sittengeschichte* (8<sup>e</sup> éd.), II, p. 559 et suiv. (n'est plus complète aujourd'hui).

entièrement en plaine. Le premier mode de construction est peu fréquent; on le remarque à Sutri, où l'on n'eut besoin de faire aucun bâtiment de soutien; à Trèves et à Pola, où la moitié seule de l'édifice est appuyée contre la hauteur; à Paestum, à Pompéi, à Pouzzoles, où les premiers rangs de gradins sont creusés dans le sol; à Cyzique, dont l'amphithéâtre, établi dans une gorge, couvrait de ses gradins latéraux les deux pentes du vallon. Pour l'ordinaire l'édifice est tout à fait dégagé et indépendant.

La forme générale est celle d'une ellipse dont la grandeur varie suivant l'importance de l'édifice. Friedländer a réuni les dimensions comparées des amphithéâtres connus de lui en un tableau très instructif<sup>1</sup> : le plus grand est le Colisée, qui mesure 187 m. : 155 m. ; le plus petit, celui d'Alba Intemelium 35 m.  $\times$  31 m. ; celui de Paestum ne compte que 56 m.  $\times$  25 m., l'*amphitheatrum castrense* que 52 m. : 40 m. Parmi les 71 amphithéâtres qu'il cite, 36 dépassent 100 mètres de longueur. La surface extérieure comprend un certain nombre d'étages, que décorent souvent des ordres différents : en principe, le dorique était employé pour l'étage inférieur, l'ionique pour l'étage intermédiaire et le corinthien au-dessus ; mais à Capoue, par exemple, les colonnes de tous les étages sont doriques et à El-Djem, corinthiennes ou composites. Le Colisée, l'amphithéâtre d'El-Djem et celui de Capoue possèdent quatre étages ; il en existait trois à Pola, à Pouzzoles et à Vérone ; deux à Arles et à Nîmes. C'est dans la courbe du haut de la construction qu'étaient ménagés les corbeaux et les pierres saillantes percées d'un trou qui soutenaient les mâts du *velum*.

La salle *cavea* était divisée, comme celle des théâtres en plusieurs sections horizontales nommées *maenianum*. Celui d'en bas se prolongeait tout autour de l'arène par une plate-forme *podium*, à pic au-dessus d'elle et qui en était séparée par une balustrade pleine, destinée à empêcher les animaux d'attaquer les spectateurs. Cette balustrade était même parfois, pour diminuer encore le danger, surmontée de pointes de fer, ou de rouleaux qui tournaient dès qu'on venait à les toucher. Le mur antérieur du *podium* qui descendait jusqu'à l'arène, était, pour la même raison, d'une certaine hauteur : de 4 mètres au Colisée ; de 3 m. 50 à El-Djem, de 2 m. 70 à Nîmes, de 2 mètres à Pompéi et à Pouzzoles. A Arles, on a noté qu'il était séparé en deux parties par une corniche, où l'on

1. *Op. cit.*, II, p. 632 et suiv.

pouvait appuyer un plancher mobile. De la sorte on relevait l'arène pour les combats de gladiateurs ; on l'abaissait pour les luttes d'animaux sauvages. Mais ceci est une exception. Pour l'ordinaire il était parfaitement uni et fait de pierres polies ; parfois, comme à Pompéi, on y peignait des scènes analogues à celles qui se passaient devant les assistants.

On recourait encore pour protéger le public à une autre précaution : on entourait l'arène d'un vaste fossé nommé *euripe*, d'une largeur et d'une profondeur suffisantes pour arrêter l'élan des bêtes dangereuses.

La plate-forme était garnie de gradins plus larges qu'ailleurs, sur lesquels on disposait des sièges mobiles, et divisée, par endroits, en loges pour les grands personnages. Dans cette partie de l'édifice on marquait souvent par des inscriptions gravées sur les bancs les places réservées à certaines catégories de citoyens, à certains corps privilégiés. On a relevé souvent des indications de cette sorte : au Colisée <sup>1</sup>, à Pola <sup>2</sup>, à Syracuse <sup>3</sup>, à Nîmes <sup>4</sup>, à Arles <sup>5</sup>, à Lyon <sup>6</sup>, à Paris <sup>7</sup>, à Aquinum <sup>8</sup>, à Carthage <sup>9</sup>, à Lambèse <sup>10</sup>, etc.

Derrière le *podium* s'étagaient les gradins : les différents *maeniana* étaient séparés les uns des autres par des précinctious longeant des murs de séparation (*balteus*). Les *baltei* étaient percés de portes qui permettaient de passer d'une section dans une autre. En outre des ouvertures nommées *vomitoria* servaient de débouchés des corridors de l'intérieur dans les divers *maeniana*.

Comme dans les théâtres, il existait dans les amphithéâtres, pour faciliter la circulation au milieu des gradins, des escaliers rayonnants, convergeant vers l'arène ; l'espace compris entre deux escaliers voisins formait un *cuneus*. L'ensemble des gradins était couronné par une galerie qui courait tout autour de l'édifice ; elle était réservée aux gens du peuple.

1. *Bullett. comun.*, 1880, p. 211 et suiv.

2. *C. I. L.*, V, 86 à 102.

3. *Ibid.*, X, 7130.

4. *Ibid.*, XII, 3316 à 3322.

5. *Ibid.*, 714.

6. *Ibid.*, XIII, 1607.

7. *Ibid.*, 3035.

8. *Ibid.*, III, 10493, 10494.

9. *Ibid.*, VIII, 24659 à 24664.

10. *Ibid.*, 3293. Cf. sur ce genre d'inscriptions : Henzen, dans les *Annali*, 1856, p. 53 et suiv. ; 1859, p. 122 et suiv. ; 1882, p. 173 et suiv.

C'est au-dessus de cette galerie qu'on tendait le *velum*. Nous savons assez bien comment il se manœuvrait <sup>1</sup>. A chacun des mâts qui entouraient l'édifice étaient fixés des câbles, rattachés eux-mêmes à un autre câble relié par ses extrémités et disposé en forme d'ellipse; quand celui-ci était tendu, il reproduisait donc la figure de l'arène qu'il dominait. Ce système de cordages était fixé d'autre part par des crampons au mur du *podium*. Des bandes de forte toile, bordées d'anneaux, glissaient, grâce à un jeu de poulies, sur les cordages et couvraient ainsi, par sections, les parties de la salle qu'on voulait abriter. Les valets préposés au jeu des cordages circulaient sur l'attique du monument.

L'accès de la salle et les dégagements étaient merveilleusement compris. Le rez-de-chaussée s'ouvrait sur la rue par une série de grandes arcades qui permettaient d'entrer de tous les côtés à la fois et par suite d'éviter les embarras. Ces arcades conduisaient dans de vastes couloirs, parallèles aux côtés de l'arène, où prenaient naissance une série d'escaliers qui menaient aux divers étages et débouchaient par les vomitoires en différents points de la *cavea*. La figure 105 qui représente une partie du Colisée, d'après Guadet, fera comprendre mieux que toutes les descriptions, ce système très compliqué.

L'arène, espace destiné aux combattants, était ainsi nommée du sable qui y était répandu; elle affectait naturellement, elle aussi, une forme d'ellipse plus ou moins régulière. On y pénétrait par deux entrées principales, situées aux extrémités du grand axe; des entrées secondaires se trouvaient aussi parfois à celles du petit.

Le mur antérieur du *podium* était également percé de portes, par où les gladiateurs et les animaux pouvaient sortir au cours de la représentation.

Dans plus d'un amphithéâtre le sous-sol de l'arène contenait des chambres pour les combattants et les bêtes; des galeries de forme elliptique, celles qui faisaient le tour de la construction, ou rectilignes, celles qui suivaient les axes, permettaient d'y accéder. Au-dessus des réduits destinés aux animaux étaient ménagées des ouvertures par où l'on hissait les cages jusqu'au niveau du sol, au moyen de cordes et de poulies <sup>2</sup>; des magasins spéciaux conte-

1. Voir, par exemple, Caristie, *Monuments antiques d'Orange*, p. 75 et suiv., et L. Tocco, *Del velario e delle vele negli anfiteatri*, Rome, s. d., 8°.

2. Voir dans Dubois, *Pouzzoles*, p. 324, un essai de restitution de ces ascenseurs.

naient les décors qu'on établissait sur l'arène quand on voulait y organiser des représentations à grand spectacle. C'est là aussi qu'était la chambre où l'on portait les corps des gladiateurs tués ou blessés à mort en attendant qu'on les inhumât (*spoliarium*)<sup>1</sup>. On a fouillé des sous-sols et reconnu leur disposition au Colisée et aux amphithéâtres de Capoue, de Pouzzoles, de Carthage, d'El-Djem (fig. 103, de Nîmes<sup>2</sup>).

C'est le Colisée (fig. 104 et 105) qui, pour l'ensemble comme pour les détails, est le type le plus accompli d'un amphithéâtre<sup>3</sup>. La masse de ce splendide édifice s'élève sur deux degrés; la façade extérieure comprenait quatre ordres d'étages, ainsi qu'il a été dit plus haut : les trois premiers étaient percés d'arcades et ornés de demi-colonnes; le quatrième était décoré de pilastres corinthiens entre lesquels s'ouvraient des fenêtres. Des quatre-vingts arcades du rez-de-chaussée, soixante-seize étaient destinées aux spectateurs et portaient inscrit sur la clef de voûte un numéro différent; les quatre autres, situées aux axes des ellipses formaient des entrées réservées à l'empereur et à sa maison. Les arcades des étages supérieurs servaient à éclairer les couloirs et les escaliers intérieurs. Au quatrième étage, on voit les corbeaux qui soutenaient les mâts destinés à permettre la manœuvre du *velum*. La plateforme supérieure réservée au personnel chargé de cette manœuvre communiquait avec la salle par de petits escaliers.

Dans l'épaisseur des substructions qui supportaient la série des gradins, les architectes avaient aménagé, au rez-de-chaussée, cinq galeries parallèles à l'ellipse de l'arène. La première galerie communiquait d'une part avec le dehors, de l'autre avec la seconde où prenaient naissance les escaliers qui menaient aux parties supérieures de l'édifice; la troisième desservait le premier *maenianum*, la quatrième menait au *podium*. Quant à la cinquième, le revêtement de marbre qui la couvrait et la mosaïque dont le sol était pavé indiquent qu'elle servait de promenoir aux autorités, ou, suivant d'autres, que les gladiateurs s'y réunissaient, comme en un

1. Cf. pour Trèves : *Bonner Jahrb.*, CXIX, 1910, p. 1 et suiv. Même observation a été faite à Carthage.

2. Cf. G. Ruca, *Dell'uso de' sotteranei anfiteatri*, Naples, 1852, 8°.

3. A. Desgodetz, *Les édifices antiques de Rome mesurés et dessinés très exactement sur les lieux* (Rome, éd. 1682), f° p. 216 et suiv.; Canina, *Edifici*, IV, p. 164 et suiv.; Duc, *Monuments antiques*, II, 2; A. Guadet, *Étude sur la construction et la disposition du Colisée*, Paris, 1878, f°; Durm, *Baukunst der Römer*, p. 669 et suiv.

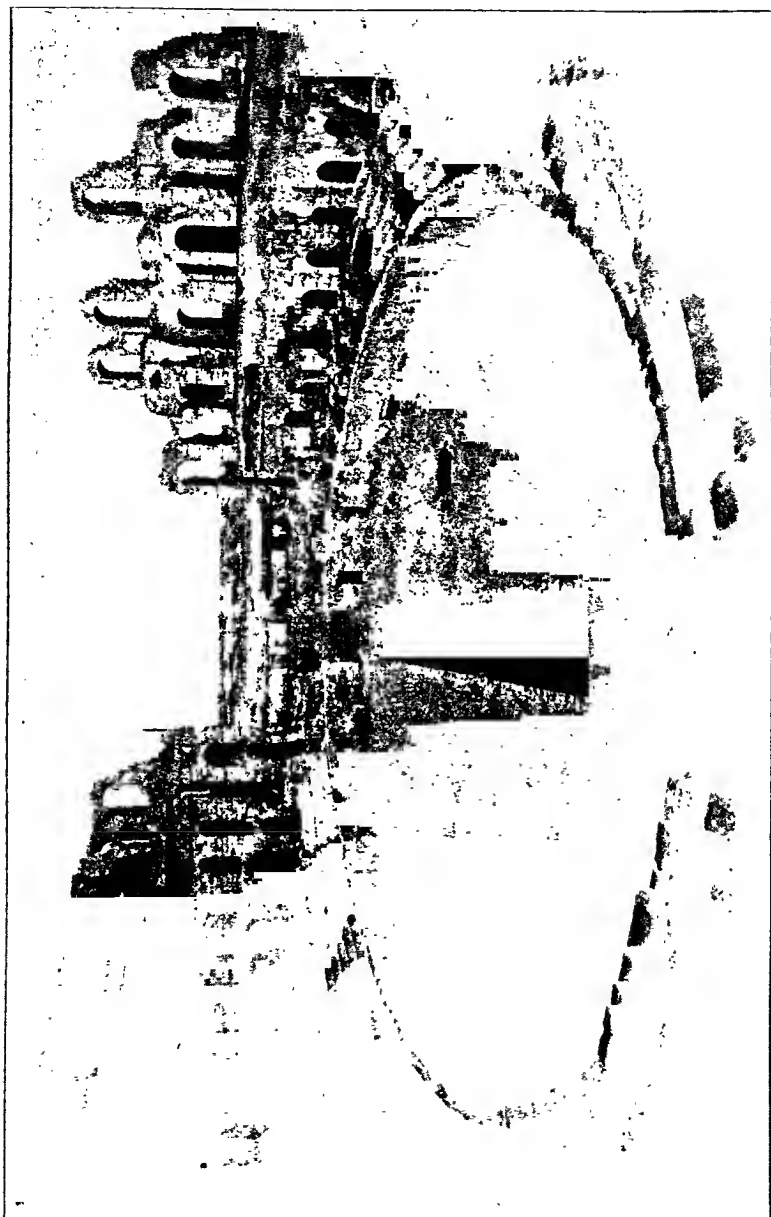


Fig. 103 — Amphithéâtre d'El Djem. Photographie de la Direction des Antiquités de Tunisie.

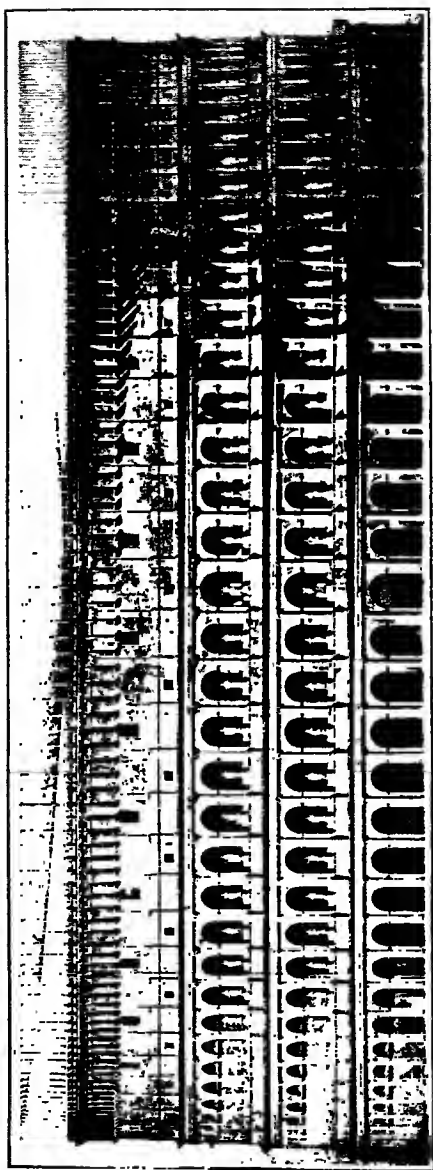


Fig. 104. — Le Colisée, d'après la restauration de Duc (Ch. Schmid, éditeur).

foyer, avant de paraître devant le public ; des portes s'ouvraient de cette galerie dans l'arène. Les couloirs du rez-de-chaussée se

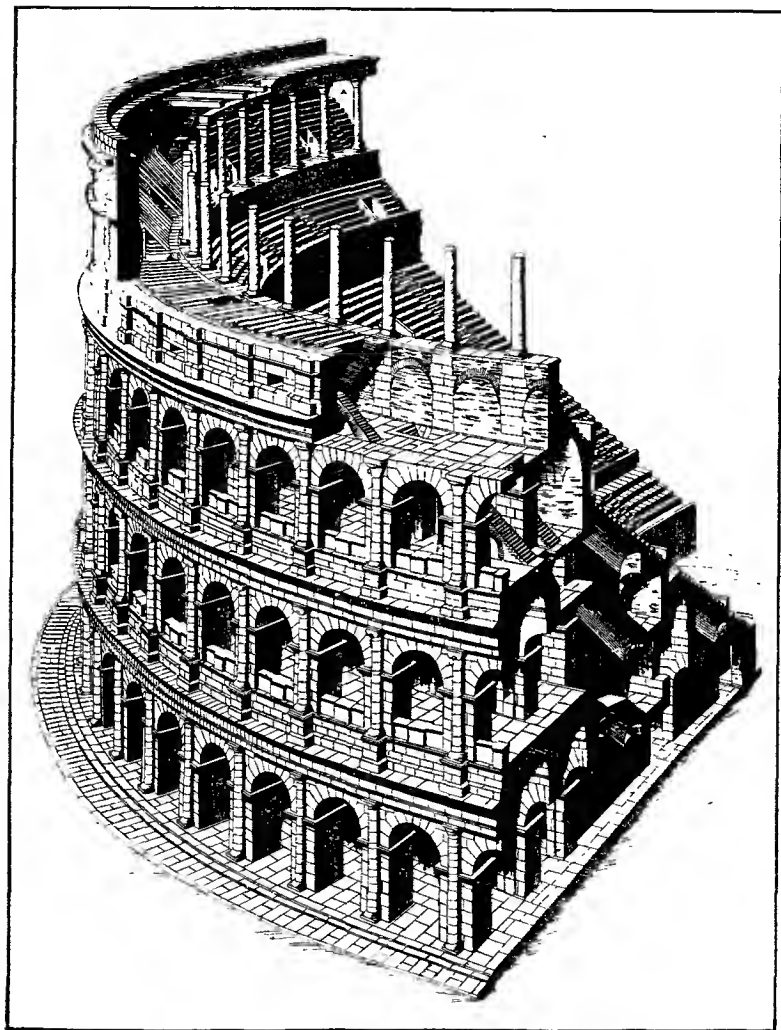


Fig. 105. — Le Colisée, d'après Guadet, pl. xi.

répétaient au premier étage et au second, formant un lieu de promenades pour les spectateurs au cours de la représentation et leur

offrant un abri en cas de pluie. A l'étage supérieur les couloirs étaient en partie envahis par les escaliers.

Le *podium* contenait quatre rangs de gradins. Ils portaient inscrits les noms et la qualité de ceux qui étaient admis à y siéger; quand une place devenait vacante, on martelait l'ancien nom pour le remplacer par celui du nouveau possesseur. En avant s'étendait la balustrade protectrice qui faisait tout le tour de l'arène. Deux loges, plus élevées, dominaient les deux extrémités du petit axe de l'arène: c'était, d'un côté, la tribune de l'empereur (*pulvinar*), de l'autre celle des consuls, des prêteurs et des personnages qui donnaient les jeux. On y pénétrait par des escaliers particuliers.

La *cavea* était partagée en deux *maeniana*; celui du bas contenait vingt rangées de gradins; celui du dessus une soixantaine; seize escaliers rayonnants les divisaient en *cunei*. Derrière le second *maenianum* s'élevait un *balteus* de 5 mètres de haut, percé de portes qui communiquaient dans le couloir d'accès. Il était couronné d'une rangée de colonnes: entre celle-ci et la galerie supérieure se développaient les séries de sièges en bois réservées aux femmes. La galerie elle-même, on le sait, était laissée aux gens du peuple<sup>1</sup>.

Les substructions de l'arène étaient très développées et les détails en sont parfois obscurs; d'ailleurs elles datent, dans leur état actuel, d'une assez basse époque, les précédentes ayant été détruites au IV<sup>e</sup> et au V<sup>e</sup> siècle. Elles se présentent sous la forme de pièces et de magasins séparés par des corridors: trois au milieu, parallèles au grand axe de l'ellipse, deux à droite et à gauche, épousant la forme elliptique du monument.

Dans l'amphithéâtre de Pouzzoles<sup>2</sup>, les dispositions sont un peu différentes. Le souterrain, profond à la partie centrale de 6 m. 70, est coupé en croix par deux couloirs, l'un suivant le grand axe, l'autre suivant le petit. Deux rampes assez raides, partant du premier portique extérieur, conduisent à l'entrée du couloir longitudinal: c'est par là qu'on introduisait les bêtes, les machines et les décors: pour les hommes il existait, à l'extrémité du couloir transversal, des escaliers qui communiquaient avec le dehors du monument. En outre un couloir circulaire large de 2 m. 50 con-

1 On notera que la restitution de Guadet est un peu différente pour certains détails de celle que l'on a reconnue pour vraie aujourd'hui.

2. Dubois, *Pouzzoles*, p. 317 et suiv.

tourne le souterrain (fig. 106). Il était divisé en deux étages. « Le



Fig. 106. — Sous-sol de l'amphithéâtre de Pouzzoles. Photographie de Ch. Dubois.

mur extérieur de ce couloir repose sur des piliers larges d'un peu plus de 1 mètre, séparés par des arcades larges de 2 mètres et hautes de 2 m. 30. A la hauteur de 2 m. 45 du sol est encastrée dans la muraille, au-dessus de chaque pilier, une grosse pierre de basalte qui s'avance hors du mur de 0 m. 28. Juste en face sont fixées sur le mur opposé des pierres semblables. » Elles étaient destinées à soutenir un plancher mobile. « Elles sont au nombre

de 96 et distantes les unes des autres de 3 mètres. Dans la voûte, à la distance de 4 mètres du sol, sont pratiquées des ouvertures, au nombre de 46, larges de 1 m. 15, longues de 1 m. 80, distantes entre elles de 2 mètres et de 8 m. 50 du mur du *podium*. Elles ont conservé presque toutes sur l'arène leurs rebords de basalte, avec l'emplacement des charnières servant à lever ou abaisser les trappes, et la dent intérieure pour recevoir le couvercle de bois.

« De l'autre côté s'ouvrent sur le couloir des compartiments qui renfermaient les cages des bêtes. Ce sont, à l'étage inférieur, quarante petites pièces, profondes de 4 mètres, larges de 2 m. 15 à 2 m. 30, hautes de 2 m. 30, pratiquées sous un second étage, qui se compose lui-même d'un étroit corridor prenant jour par des arcades au-dessus du grand couloir elliptique décrit plus haut. Ce corridor voûté contourne entièrement l'amphithéâtre, en traversant par le milieu un certain nombre de petits compartiments profonds de 2 m. 93, larges de 2 m. 10. Dans les différents compartiments des étages inférieur et supérieur du souterrain, on logeait les cages des animaux. Que les bêtes féroces fussent gardées là, prêtes à être exhibées sous les yeux des spectateurs, c'est ce que prouve la présence au-dessus du couloir circulaire des ouvertures pratiquées dans le sol de l'arène et correspondant avec régularité aux compartiments servant de cage; c'est par ces ouvertures que les bêtes étaient transportées dans l'arène <sup>1</sup>. »

Lorsqu'au lieu de combats de gladiateurs ou de chasses on voulait offrir aux spectateurs la vue d'une représentation nautique, on pouvait inonder les arènes des amphithéâtres et les transformer en lacs. L'aqueduc de Pouzzoles passait à 23 mètres de l'amphithéâtre; un canal le joignait au souterrain; « le mur de l'aqueduc est percé d'une ouverture qu'on ouvrait ou qu'on fermait à volonté au moyen d'une herse et qui donnait accès dans une petite vasque où aboutit le canal de communication, canal d'abord très étroit, qui s'élargit après un parcours de 22 mètres, puis va pendant une quinzaine de mètres en pente très douce. A partir de là l'inclinaison s'accroît et à la distance de 4 m. 50 du souterrain le canal s'élargit encore. Grâce à la douceur de la pente (3 mètres au total) et à l'élargissement progressif du canal, l'eau arrivait lentement dans le souterrain <sup>2</sup> ». De même à Nîmes on a découvert un aque-

1. Dubois, *op. cit.*, p. 317 et suiv.

2. *Ibid.*, p. 326.

duc voûté qui débouchait sous l'arène même; il contournait l'amphithéâtre et allait se dégorger dans un canal d'écoulement, quand l'eau ne devait pas pénétrer dans le monument <sup>1</sup>. Mêmes constatations ont été faites à Rome, pour le Colisée, à Capoue, et ailleurs encore.

C'est tout à fait par exception que l'on construisait des édifices spéciaux pour combats nautiques, des naumachies; on en rencontre à Rome seulement. Celle que l'empereur Auguste fit établir au Transtévère, vis-à-vis l'Aventin, était de forme ovale, longue de 530 mètres et large de 350; le bassin était entouré de gradins pour les spectateurs; le plan en était donc tout à fait semblable à celui d'un amphithéâtre <sup>2</sup>. Celle que Domitien creusa au nord-ouest du mausolée d'Hadrien et dont quelques restes ont été retrouvés ressemble beaucoup, au contraire, à un cirque <sup>3</sup>.

Dans les environs du Colisée existaient un certain nombre d'écoles et de casernes pour les gladiateurs (*ludus Magnus, Dacicus, Gallicus, Matutinus*); il devait en être de même dans toutes les villes; il fallait bien loger quelque part, en attendant la représentation, ceux qui devaient la donner et au besoin les exercer. Le *ludus Magnus* de Rome nous est connu par un fragment de la *Forma urbis Romae*; il contenait une petite arène de forme elliptique entourée d'un portique rectangulaire: autour régnaient deux rangées de chambres pour les gladiateurs <sup>4</sup>.

C'est à peu près ce qu'on retrouve dans l'édifice de Pompéi qu'on nomme « quartier des gladiateurs », l'arène elliptique en moins. Originellement cette construction formait un portique rectangulaire à l'usage des spectateurs du théâtre; le centre en était une cour de même forme, à ciel ouvert. A un moment donné, on construisit tout autour une série de cellules, sans communications entre elles, surmontées d'un second étage desservi par un balcon en bois; les trouvailles qu'on a faites dans quelques-unes des cellules permettent de croire qu'elles étaient occupées par les gladiateurs; la cour centrale pouvait servir à leurs exercices <sup>5</sup>.

1. H. Bazin. *Nîmes gallo-romain*, Nîmes, 1891, 8°, p. 99 et suiv.

2. Jordan, *Topogr. der Stadt Rom*, I. 3, p. 652 et suiv.

3. Cf. Hülsen, *Il Gaianum e la Naumachia Vaticana Dissert. della pont. Accad. rom.*, 1902, p. 355 et suiv.

4. Canina, *Architett. rom.*, pl. cxxxiv.

5. Overbeck-Mau, *Pompeji*, p. 193; Mau-Kelsey, *Pompeii*, p. 154; Thédénat, *Pompéi*, II, p. 89.

§ IV. — *Cirques.*

L'amphithéâtre était le domaine des gladiateurs, le cirque était celui des chars et des cochers <sup>1</sup>. Nous avons dit plus haut que les courses avaient été interdites par Auguste en Italie et que cette interdiction n'avait jamais été levée : d'où le petit nombre de cirques trouvés dans le pays, en dehors de Rome. On ne peut guère citer que celui de Bovilles, dont l'existence était une nécessité, puisqu'on célébrait dans cette ville des jeux en l'honneur de la *gens Julia* : il n'en subsiste pas de restes importants <sup>2</sup>. Dans les provinces on a signalé quelques ruines de cirques, par exemple : en Gaule, à Orange <sup>3</sup>, à Vienne <sup>4</sup>, à Fréjus <sup>5</sup> ; en Espagne, à Tarragone <sup>6</sup> et à Sagonte <sup>7</sup> ; en Afrique, à Cherchel <sup>8</sup>, à Carthage <sup>9</sup>, à Dougga <sup>10</sup>, à Lebda <sup>11</sup> ; à Constantinople <sup>12</sup>. Aucun n'est bien conservé.

C'est dans les cirques de Rome qu'il faut chercher des modèles du genre : cirque Maxime, sur lequel nous avons gardé de nombreux renseignements, cirque de Caligula, au Vatican (fig. 107), et surtout cirque de Maxence, qui existe encore en grande partie.

Un cirque affectait la forme d'un quadrilatère allongé, dont les deux grands côtés parallèles étaient très étendus : ils mesuraient 525 mètres au grand cirque, 461 au cirque de Maxence. Des deux petits, l'un avait la forme d'un demi-cercle, l'autre était légèrement cintré, la corde qui le sous-tendait ne se présentant pas perpendiculaire aux grands côtés. Ceux-ci étaient garnis d'une série de gradins, divisée dans le sens de la hauteur en plusieurs *maeniana*, séparés par des précinctions et des *baltei* : ces gradins

1. Marquardt, *Le Culte chez les Romains*, II, p. 274 et suiv. ; Pascal, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Circus* ; Pollack dans Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie*, au mot *Circus* ; Durm, *Baukunst der Römer*, p. 640 et suiv.

2. Canina, *Via Appia*, I, p. 202 et pl. XLVIII ; *Architett. rom.*, pl. CXXXVII ; *Edifizi*, IV, pl. CXCV.

3. Caristie, *Mon. ant. à Orange*, pl. LI.

4. Bazin, *Vienne et Lyon gallo-romains*, Paris, 1891, 8°, p. 42.

5. *Bull. monum.*, 1865, p. 209.

6. De Laborde, *Voy. pittoresque de l'Espagne*, I, pl. LVII.

7. Puig y Cadafalch, *L'arquitectura romanica*, p. 47.

8. Gsell, *Monuments de l'Algérie*, I, p. 204.

9. A. Audollent, *Carthage romaine*, p. 365.

10. Carton, *Rev. arch.*, 1895, I, p. 235 et suiv.

11. Delaporte, *Journal asiatique*, 3<sup>e</sup> série, I, 1836, p. 239.

12. Graevius, *Thesaurus*, IX, p. 226.

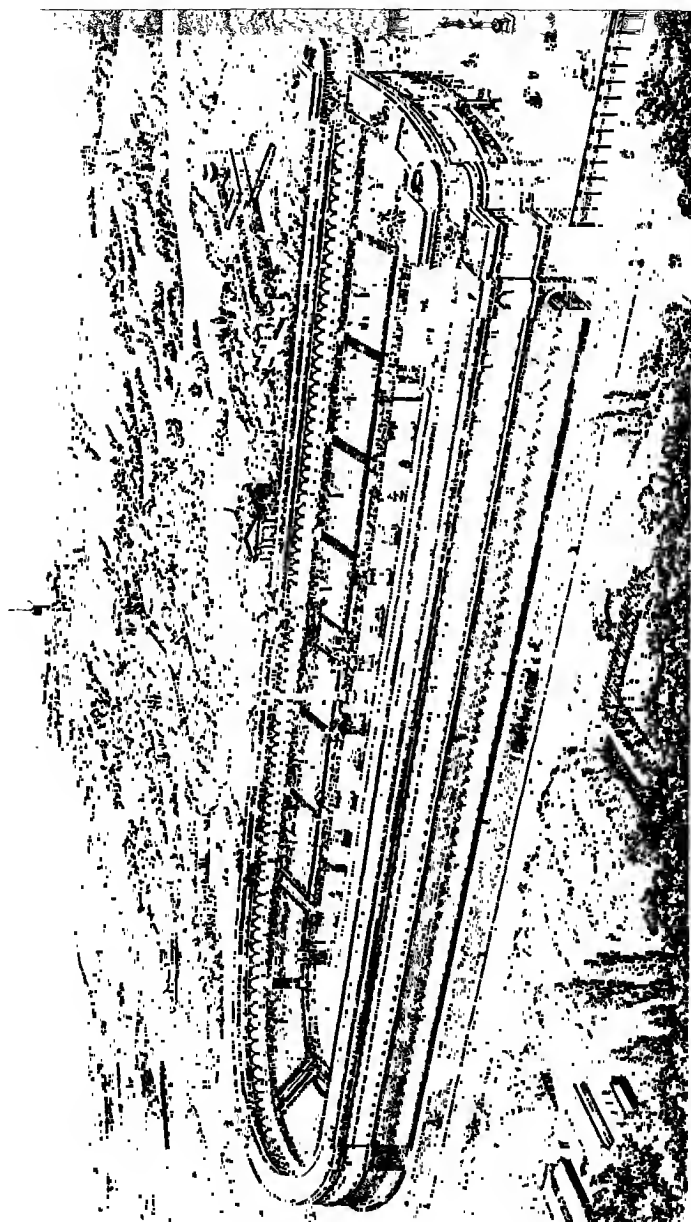


Fig 107. — Le cirque de Caligula I.

I. A. Smil, *Le Vatican et la basilique de Saint-Pierre de Rome*, Paris, 1882, N, pl. II.

se terminaient, du côté de l'arène, à une certaine hauteur au-dessus d'elle, par un *podium* où des places étaient réservées aux personnages d'importance et devant lequel régnait une balustrade. En avant, le *podium* était limité par un mur à pic. Des escaliers perpendiculaires à la direction des longs côtés ou dirigés suivant les rayons de la partie circulaire, permettaient de gagner du haut en bas les différentes parties du cirque. Le sommet du bâtiment était occupé par une galerie à portiques.

Sous la masse des gradins régnait une grande galerie, ouverte sur le dehors par des arcades, qui longeait toute la surface extérieure de l'édifice et qui communiquait d'autre part par de larges passages avec une série de petits escaliers, situés derrière le mur du *podium*, par où l'on s'élevait jusqu'à la hauteur de la première précinctio.

L'hémicycle qui terminait un des petits côtés des cirques était percé au milieu d'une grande porte, nommée à Rome *porta triumphalis* parce que le cortège des triomphateurs (*pompa circensis*) pénétrait par là dans l'édifice ; elle servait peut-être de sortie au char du vainqueur. En face, à l'autre extrémité de l'arène, se trouvaient les douze écuries réglementaires (*carceres*), séparées en deux groupes de six par une porte d'entrée monumentale et flanquées de deux hautes tours qui avaient fait donner à cet ensemble le nom d'*oppidum*. Si la ligne suivant laquelle elles étaient disposées n'était point dans l'axe de l'édifice, mais suivait un tracé légèrement incliné, c'était afin d'égaliser la chance entre tous les chars, afin qu'ils eussent tous une distance égale à parcourir pour aller se ranger à la place qui leur était assignée au début de la course.

L'arène était divisée en deux parties dans le sens de la longueur par une levée de terre ou un mur (*agger, spina*), autour duquel les chars devaient évoluer ; à chaque bout se dressaient, sur un soubassement de forme demi-cylindrique, trois colonnes ou bornes coniques (*meta*) ; la *meta prima* était celle qui était la plus voisine de l'hémicycle, la *meta secunda* celle qui s'élevait en face les écuries. La *spina* était décorée à la partie supérieure d'un certain nombre d'objets ; un ou plusieurs obélisques, des autels, des statues divines, surtout celle de Cybèle assise sur son lion, des édicules qui supportaient les uns des œufs, les autres des dauphins. Leur nombre qui était de sept correspondait à celui des tours que comportait une course : après chaque tour, afin que les spectateurs

pussent se rendre un compte exact de la situation, on retirait un œuf et on abaissait un dauphin.

Nous avons conservé en grande partie, avons-nous dit, du moins dans son ensemble, le cirque de Maxence, au troisième mille de la Voie Appienne <sup>1</sup>. On l'appelait autrefois « Cirque de Caracalla » ; mais une inscription trouvée au pied de la porte triomphale a appris le nom de son véritable constructeur. La longueur totale de l'édifice est de 520 mètres et sa largeur de 108 mètres ; l'arène compte 400 mètres de long sur 84 mètres de large. Son tracé présente une particularité qui a été notée aussi au grand cirque : le côté sud, un des grands côtés, ne forme pas une ligne droite, mais une ligne légèrement brisée, qui constitue un léger élargissement de l'arène au niveau du commencement de la *spina* ; on avait imaginé une telle disposition pour faciliter, au départ, le placement des chars et ensuite leurs évolutions. La *spina*, longue de 283 mètres, portait un obélisque qui a été depuis érigé sur la place Navone. Les gradins étaient au nombre de dix, au maximum ; les escaliers qui les coupaient, au nombre de vingt et un. On remarque deux loges (*pulvinaria*), l'une pour les juges des courses, en face la deuxième *meta* sur le côté nord, l'autre pour l'empereur au milieu du côté sud. On distingue encore les *carceres* et la porte d'entrée ; les deux tours des angles sont restées debout.

### § V. — *Stades*.

Au cirque correspond, dans les provinces orientales du monde romain, un édifice qui était d'origine grecque, le stade ; on continua à en édifier à l'époque impériale pour les courses à pied et les luttes de pugilistes ; on y donnait aussi au besoin d'autres représentations, chasses, combats de taureaux, exercices gymnastiques. Les ruines d'Asie Mineure nous font connaître un certain nombre de stades. Le mieux conservé est celui de Pergé<sup>2</sup>. Il était construit en pierres de taille ; la carrière, dépourvue de *spina*, ce qui est une des caractéristiques des stades, mesure 34 mètres de largeur et 234 mètres de longueur ; l'extrémité sud est rectiligne, en quoi

1. Nibby, *Del Circo di Romolo volgarmente detto di Caracalla*, Rome, 1825, 4° ; Canina, *Edifici*, IV, pl. cxciv, 1. Reconstitution de Recoura dans les *Monuments antiques*, III, n° 1, A.

2. Lanckoronsky, *Villes de Pamphylie*, I, p. 60.

elle se différencie de la série des *carceres* d'un cirque : l'extrémité nord est demi-circulaire. Celle-ci, longue de 42 m. 50, était séparée de la carrière proprement dite par un mur transversal.

Cette dernière était bordée d'un *podium* de 1 m. 93 de hauteur : les rangées de gradins sont au nombre de onze, derrière lesquels court d'abord un douzième rang de bancs de pierre à dossier, puis une galerie large de 1 m. 70, qui restait libre pour la circulation. Les gradins reposaient sur des fondations formant une série de chambres voûtées perpendiculaires au grand axe de la carrière, ouvertes sur l'extérieur et, de trois en trois, donnant accès dans le stade. Des escaliers montants coupaient de loin en loin la ligne des sièges et permettaient aux spectateurs de se répandre dans le monument.

Mêmes dispositions, mais moins bien conservées à Selgé, à Thermessos et ailleurs.

Quand la mode des jeux grecs se fut répandue à Rome, on construisit des stades sur le modèle adopté dans le monde hellénique. Il suffit de rappeler celui que Domitien créa dans le Champ de Mars — les soubassements de l'édifice servent d'appui aux maisons de la place Navone, qui en reproduit les lignes générales ; celui que le même prince se fit bâtir dans son palais du Palatin, s'il faut y voir un stade et non pas, comme on le dit aujourd'hui, un jardin<sup>1</sup> ; et celui que l'empereur Hadrien édifia dans sa villa de Tibur.

Les palestres étaient inconnues à l'époque romaine comme édifice distinct, en dehors des pays grecs : *non sunt italicae consuetudinis*, dit Vitruve<sup>2</sup> ; elles faisaient partie des établissements thermaux, comme on le voit par les ruines des thermes de Stabies à Pompéi.

1. Jordan, *Topogr. der Stadt Rom*, I, 3, p. 94 et suiv.

2. V, 11.

## CHAPITRE IX

### LES ÉTABLISSEMENTS DE BAINS<sup>1</sup>

SOMMAIRE. — I. Bains privés. — II. Bains publics. — III. Le *caldarium* et les sous-sols. — IV. Le *tepidarium* et le *frigidarium*. — V. Etablissements thermaux.

Il est superflu de rappeler, autrement qu'en deux mots, quelle place tenait le bain dans la vie journalière des Romains; mais pour comprendre l'aménagement des établissements publics ou privés où l'on se baignait et dont les ruines abondent dans toutes les provinces aussi bien qu'en Italie, il faut se rappeler qu'un bain normal et complet, du moins à l'époque impériale, comportait plusieurs opérations successives, qui étaient soumises à des règles dictées par la médecine. La première consistait en un court séjour dans de l'air brûlant, destiné à amener une sueur abondante; puis on descendait dans une baignoire d'eau chaude pour se débarrasser de la sueur et des impuretés; après quoi on se trempait dans l'eau froide pour rafraîchir le corps, resserrer la peau et affermir les forces; enfin on se soumettait à un massage et à des frictions d'huile pour amener une réaction. Il fallait donc qu'un établissement de bain contînt des salles appropriées à chacune de ces opérations: salle froide avec piscine, salle chaude avec baignoire, étuve, pièce réservée aux onctions. Mais, pour ménager la transition du bain chaud au bain froid, on avait aussi imaginé une pièce intermédiaire, à température modérée que l'on traversait pour préparer le corps au changement de milieu. C'est là, suivant Celse<sup>2</sup>, que devaient s'arrêter les gens à tête faible « sans quitter leurs vêtements, jusqu'à ce qu'une légère transpiration s'établît, leur permettant de se soumettre ensuite impunément à une tem-

1. Cf. Saglio, *Dict. des Ant.*, aux mots *Balneum* et *Thermae*. Marquardt, *Vie privée des Romains*, I, p. 328 et suiv.; Mau dans Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*, au mot *Bäder*; Durm, *Baukunst der Römer*, p. 700 et suiv.; E. Pfretzschner, *Die Grundrissentwicklung der röm. Thermen*. Strasbourg, 1909, 8°.

2. *De med.*, I, 4.

pérature élevée ». L'étuve se nommait **laconicum**, la salle des bains chauds, **caldarium**, la pièce froide, **frigidarium** et la chambre tiède, **tepidarium**. Les onctions se donnaient dans l'**elaethesium**. A ces pièces essentielles il faut ajouter d'autres salles, d'ordre secondaire, qui répondaient aussi à certaines nécessités. Pour permettre aux baigneurs de déposer leurs vêtements, il fallait un vestiaire (**apodyterium**); pour pratiquer la gymnastique, qui était de mode dans les thermes comme complément hygiénique du bain, on établissait des palestres (**ephebeum**); enfin les bains étant, pour les hommes, une occasion journalière de se rencontrer, de causer, de discuter des affaires publiques et privées, on avait dû y aménager des promenades couvertes ou en plein air, des salons de conversation, des salles de réunion (*xysti*, *exedrae*).

Ces pièces accessoires étaient naturellement plus ou moins importantes suivant la grandeur de l'édifice. A Rome et dans les villes peuplées, elles recevaient un développement considérable : dans les cités de second ordre, l'étendue était moindre et l'aménagement plus modeste ; il est des cas, même, où elles étaient totalement absentes et où les bains se réduisaient aux trois ou quatre pièces essentielles.

Ceci est surtout vrai pour les bains privés.

### § I. — Bains privés.

Au début, en effet, les Romains n'avaient pour se baigner qu'un local très étroit, placé dans le voisinage de la cuisine (*lavatrina*), afin qu'on eût aisément à portée l'eau chaude et les vases nécessaires aux ablutions. La maison, dite du Faune, à Pompéi, nous fournit un exemple de ces bains primitifs, avec ses deux petites salles si étroites<sup>1</sup>. La maison de Livie, sur le Palatin, ne possédait pas de bains beaucoup plus perfectionnés ; là aussi nous ne rencontrons que deux pièces, juxtaposées, dans l'une desquelles était un fourneau<sup>2</sup>. Plus tard, du moins dans les habitations soignées, les pièces réservées aux bains reçurent plus d'extension ; les gens avisés continuèrent à les disposer à côté de la cuisine. La villa de Boscoreale est à cet égard très instructive (fig. 108).

1. Overbeck-Mau, *Pompeji*, p. 347 et suiv. 22 et 23 du plan); Mau-Kelsey, *Pompeii* (lettres O et O' du plan).

2. *Rev. arch.*, XXI (1870), p. 326.

A l'angle nord de la villa, derrière l'écurie, se trouve un ensemble de chambres <sup>1</sup> dont la destination ne peut donner lieu à aucun doute. La pièce A représente la cuisine ; on a retrouvé en place le foyer qui la caractérise. De là on passait dans une pièce a, qui servait de vestiaire, puis dans une autre b, le *tepidarium* et enfin dans une troisième c, le *caldarium* ; dans le fond, sous la voûte hémisphérique de l'abside est encastré un bassin en marbre (*labrum*) ; vis-à-vis, on voit une piscine en maçonnerie, avec une marche pour y descendre. La cloison où elle s'appuie sépare le *caldarium* de la chambre de chauffe, où se trouvait le fourneau et la chaudière nécessaire pour alimenter d'eau la salle de bain. Toutes ces dispositions qui ont été retrouvées intactes, sont des plus intéressantes <sup>2</sup>.

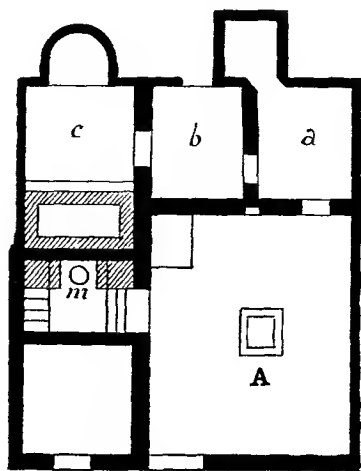


Fig. 108. — Bains de la villa de Boscoreale.

Le fourneau servait en premier lieu à fournir de l'air chaud, qui se répandait sous le pavement du *caldarium*, suivant le système habituel, dont il sera parlé plus bas ; mais il était aussi destiné à échauffer l'eau d'une grande chaudière de plomb (*m*) qui le surmontait. Celle-ci (fig. 109) a une forme cylindrique : la partie inférieure faite de cuivre, parce qu'elle était en contact avec le feu, était noyée dans de la maçonnerie, et traversée d'un système de tuyautage qui la mettait en communication, d'une part avec le réservoir placé dans la cuisine d'où elle recevait l'eau et, de l'autre, avec la salle de bain. C'est par le tuyau du milieu qu'elle s'alimentait d'eau froide : des robinets permettaient d'en régulariser l'arrivée. Le tuyau inférieur partait, lui aussi, du réservoir de la cuisine ; mais, avant de parvenir à la chaudière, il se divisait en deux branches ; l'une y pénétrait ; l'autre, traversant la cloison, aboutissait à la baignoire

1. Cf. Héron de Villefosse, dans les *Mélanges Piot*, V, p. 14 et suiv. ; Pasqui, *Monum. dei Lincei*, VII (1897), p. 455 et suiv.

2. Pasqui, *loc. cit.*, p. 446 et suiv. ; Mau, *Röm. Mittheil.*, IX, 1894, p. 353 et suiv. ; Soghano, *Notizie degli Scavi*, 1895, p. 209 et suiv.

de la pièce voisine ; on pouvait ainsi, à volonté, par un simple jeu de robinets, projeter dans cette baignoire, soit l'eau froide venant de la cuisine, soit l'eau chaude refluant du réservoir. Le tuyau supérieur était pareillement partagé en deux branches ; il remplissait, suivant le même système, d'eau chaude ou d'eau froide, le

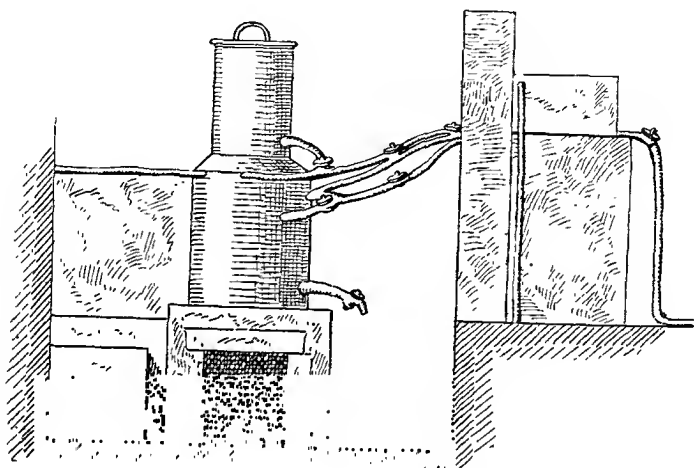


Fig. 109. — Chaudière de Boscoreale.

bassin qui garnissait le fond du *caldarium*. Il est difficile d'imaginer un système plus ingénieux.

En dehors de l'Italie, on peut citer comme types de bains privés, confortablement aménagés dans un coin de maison, ceux de Caerwent en Angleterre <sup>1</sup> ou encore ceux de la maison de Sertius, à Timgad <sup>2</sup>.

## § II. — Bains publics.

A côté des bains privés il y avait eu de bonne heure à Rome des bains publics ; ils se multiplièrent sous l'Empire dans toutes les provinces ; il n'est pas de ville, si modeste qu'elle fût, qui ne possédât un ou plusieurs établissements de cette sorte ; à cette époque même on ne construit plus guère de ces maisons de bains simples,

1. *Archaeologia*, XXXVI, 2, p. 432 et suiv. et pl. xxxvi.

2. Cagnat-Ballu, *Timgad*, p. 218 et suiv.

comme il en existait auparavant (*balnea* ou *balneae*), mais des thermes où, à la mode grecque, des salles réservées aux exercices du corps sont annexées à la construction.

Un certain nombre de ces thermes étaient communs aux deux sexes, c'est-à-dire qu'une moitié était réservée aux hommes, l'autre aux femmes. Des trois établissements de bains de Pompéi, deux sont ainsi aménagés, les thermes dits « de Stabies » qui remontent au II<sup>e</sup> siècle avant notre ère et les thermes dits « du Forum » qui furent construits vers 80 av. J.-C. L'un comme l'autre nous montrent comment ces doubles bains étaient agencés ; chaque moitié formait un tout complet ; mais le même appareil de chauffage

servait aux deux, ce qui permettait d'économiser le combustible. Le plan de la fig. 110 est celui des thermes du Forum<sup>1</sup>. On y pénétrait par deux portes (A et A') ; celle-ci donnait accès dans une cour, plantée d'arbustes et de fleurs, qu'entourait de trois côtés une colonnade (B) ; une pièce de repos, ouverte sur le jardinet, est en a. Le couloir b conduit dans l'*apodyterium* des hommes (C) où l'on pénètre également de la rue par la porte c. Le *frigidarium* (D) a conservé intacte sa cuve revêtue de marbre et sa décoration, qui imite un jardin. Le *tepidarium* (E) est entouré à mi-hauteur

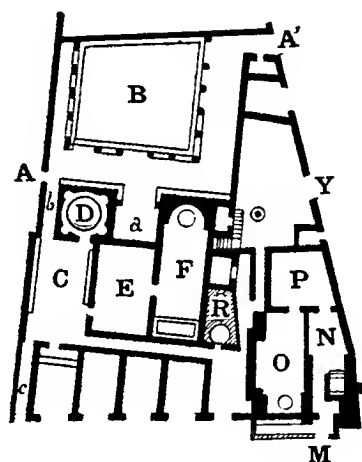


Fig. 110. — Thermes du Forum, à Pompéi.

du mur de niches en maçonnerie qui servaient à déposer les vêtements. Le *caldarium* (F) était terminé du côté du Nord par une baignoire, tandis qu'au Sud, dans la partie circulaire, était disposée une vasque. Le bain des femmes avait son entrée tout à fait distincte en M ; elle était précédée d'un petit vestibule, qui avait été pris sur la largeur du trottoir. La chambre N servait à la fois d'*apodyterium* et de *frigidarium* ; dans un coin une petite piscine

1. Mazois, *Pompéi*, III, pl. XLVII : Mau-Kelsey, *op. cit.*, p. 196 : Thédénat, *Pompéi*, II, p. 109.

est abritée par une voûte basse ; le *caldarium* avec sa baignoire et sa vasque caractéristiques sont en O et le *tepidarium* en P. La cour, avec son entrée (Y), n'a aucune communication avec le bain des hommes. Le fourneau et les chaudières étaient disposés dans une pièce (R) entre les deux *caldarium*.

La même disposition se retrouve dans le plan des thermes de Stabies, avec cette différence que dans la partie réservée aux hommes, une grande cour a été aménagée pour les exercices de la palestres<sup>1</sup>.

Les thermes de Badenweiler, dont le plan a été reproduit souvent<sup>2</sup> étaient aussi des bains doubles, pour hommes et femmes. Tous sont conformes au précepte de Vitruve<sup>3</sup> qui veut que « les *caldaria* des hommes et ceux des femmes soient joints pour que la chambre des chaudières avec le foyer de chauffage soit commun aux uns et aux autres ».

Ce système, pourtant, ne paraît pas avoir été usité partout à l'époque impériale : la plus grande partie des thermes dont on a découvert les restes sont des thermes simples ; les hommes et les femmes y avaient accès à des heures différentes, ce qui revenait au même. Nous donnons comme spécimen un des nombreux bains qui ont été découverts à Timgad, ceux que nous nommons : les grands thermes du Sud<sup>4</sup> (fig. 111) : ils datent du I<sup>er</sup> siècle mais furent agrandis plus tard. On y accède par deux portes situées aux deux bouts d'un couloir (U et V) et par une autre, en A ; quand on entrait par l'une des deux premières on longeait une exèdre à colonnades (X), promenoir annexe de l'établissement ; quand on entrait par la troisième on rencontrait à sa droite deux salles demi-circulaires, des latrines (E) et une salle de réunion et de conversation (D). Le grand vestibule (F) pouvait servir de gymnase ; la salle G constituait sans doute le vestiaire ; la salle H avec ses deux piscines latérales (J), représente le *frigidarium*. Il faut placer le *tepidarium* en K. Les salles Q et P, construites sur hypocaustes avec leurs baignoires ne sauraient avoir été que des *caldaria* ; entre eux deux, une pièce voûtée (R) également établie sur hypocaustes constituait le *laconi-*

1. Overbeck-Mau, *op. cit.*, p. 215 ; Mau-Kelsey, *op. cit.*, p. 180 ; Thédénat, *op. cit.*, p. 101.

2. Par exemple, dans Saglio, *Dict. des Ant.*, I, p. 661, fig. 766 et dans Durm, *op. cit.*, p. 717, fig. 786.

3. V. 10. Cf. Varron, *de Ling. lat.*, IX, 68.

4. Cagnat-Ballu, *Timgad*, p. 217 et suiv., pl. xxvii et suiv.

*cum*. Dans cet aménagement nous trouvons des éléments que les thermes de Pompéi ne fournissent qu'à l'état rudimentaire : salon de conversation et promenoir.

C'est le développement de ces éléments, étrangers somme toute

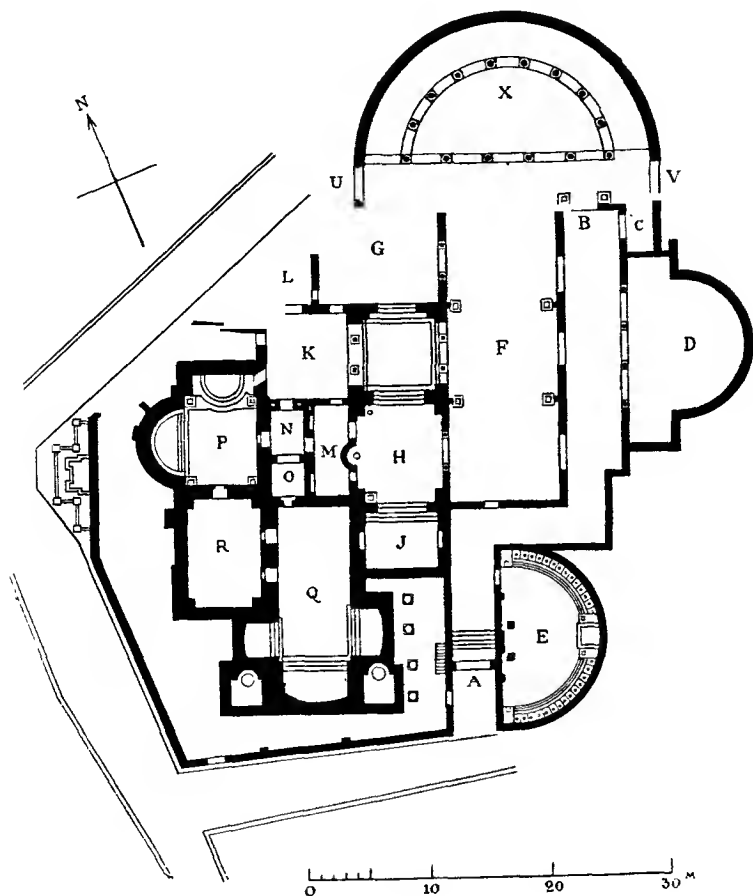


Fig. 111. — Thermes à Timgad.

à un établissement balnéaire, mais nécessités par les habitudes des Romains de l'époque impériale, qui caractérise les grands thermes de Rome au II<sup>e</sup> et au III<sup>e</sup> siècle. Les thermes de Trajan, ceux de Caracalla, ceux de Dioclétien étaient entourés d'un vaste péribole

autour duquel on avait accumulé toutes les constructions qui pouvaient offrir au public les distractions qu'il souhaitait, bibliothèques, salles de lecture, salles de conversation, gymnases, exèdre disposée en théâtre. Au centre s'élevait l'établissement de bains conçu sur un plan développé et symétrique, toujours le même. Il est facile de se rendre compte de tout cela en se reportant au plan des thermes de Caracalla (fig. 112)<sup>1</sup>.

L'édifice présente en son milieu les trois pièces caractéristiques

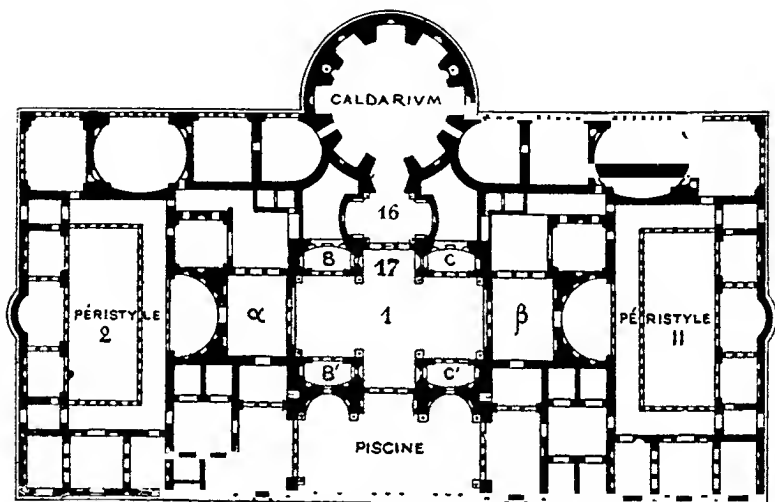


Fig. 112. — Thermes de Caracalla.

Le *frigidarium*, sur le front oriental, est une grande cour rectangulaire divisée en trois parties dans le sens de la longueur par deux rangées de colonnes. A droite et à gauche s'étendaient deux vestibules; entre les deux, une immense piscine. La pièce qui fait suite (1) est désignée d'habitude comme le *tepidarium*, bien qu'elle ne soit pas établie sur hypocaustes; elle est longue de 170 mètres et large de 82 mètres; aux quatre angles, des niches incurvées contenaient des baignoires de marbre. A droite et à gauche s'ouvraient également deux vestibules (α et β). De là par un passage bâti sur hypocaustes, on pénétrait dans le *caldarium*, salle circulaire de 39 mètres, cou-

1. Canina, *Edifici*. IV, pl. 207 à 214; Blouet, *Restauration des thermes de Caracalla* dans les *Monuments antiques*, II, 7. B; Lanciani, *Forma Urbis Romae*, 41, 42.

verte en coupole ; de grandes niches disposées sur tout le pourtour recevaient des baignoires. De chaque côté du *caldarium*, une suite de beaux appartements étaient destinés à différents usages (salles d'attente, vestiaires, cabinets de toilette, etc.). Aux deux extrémités de l'édifice s'étendaient deux grands péristyles orientés perpendiculairement à l'axe du monument.

L'espace qui séparait les thermes proprement dits des constructions élevées le long du péribole était jadis planté comme un parc et décoré d'œuvres d'art. Le péribole lui-même était limité du côté du Nord-Est par une série de chambres voûtées ouvrant sur un portique extérieur. Puis venaient, au Nord-Ouest et au Sud-Est, deux grandes absides contenant une cour ouverte, à colonnade avec piscine ; au milieu du côté sud-ouest on avait disposé un stade.

Le plan des thermes de Dioclétien est tout semblable <sup>1</sup>.

Ce qui caractérise la disposition de ces grands thermes romains, c'est « leur composition centrée et symétrique. Sur le petit axe d'un rectangle se succédaient à partir de la façade, le *frigidarium*, le *tepidarium*, le *caldarium*. De part et d'autre se balançaient deux groupes de vestibules, de vestiaires, d'étuves, de galeries... Leur double masse contrebutait les hautes voûtes centrales dans les murs desquels leur moindre élévation permettait d'ouvrir de vastes baies <sup>2</sup> ».

Une fois ce plan symétrique passé dans l'usage et consacré par des constructions somptueuses, à Rome même, il n'est pas étonnant qu'il ait été adopté dans les provinces, toujours désireuses d'imiter les beautés de la capitale. Nous avons montré ailleurs comment les thermes du Nord, à Timgad, étaient à peu de chose près conçus sur le modèle des thermes de Caracalla <sup>3</sup>. Les grands thermes de Cherchel sont également tracés suivant un plan symétrique, qui rappelle les précédents <sup>4</sup>.

### § III. — *Le caldarium et les sous-sols.*

Mais quelque diversité que présentassent les édifices thermaux, les éléments essentiels dont ils se composaient demeuraient cons-

1. Pauth. *Les thermes de Dioclétien* dans les *Monuments antiques*, II, 7. C) ; Lanciani, *op. cit.*, 10 et 17.

2. F. Benoît dans le *Dict. des Ant.* de Saglio. V. p. 218.

3. Cagnat-Ballu. *Timgad*, p. 279 et suiv.

4. Gsell. *Monum. de l'Algérie*. I. p. 213.

tants et établis suivant une méthode à peu près uniforme. Les pièces les plus importantes sont le *caldarium* et le *laconicum*, quand ces deux salles ne se confondent pas entre elles. On a beaucoup discuté pour savoir en quoi le *caldarium* différait du *laconicum*<sup>1</sup>; nous avons déjà indiqué plus haut que le *laconicum* est plutôt une étuve où les baigneurs venaient transpirer à sec pour se préparer au bain chaud, tandis que le *caldarium* était la salle

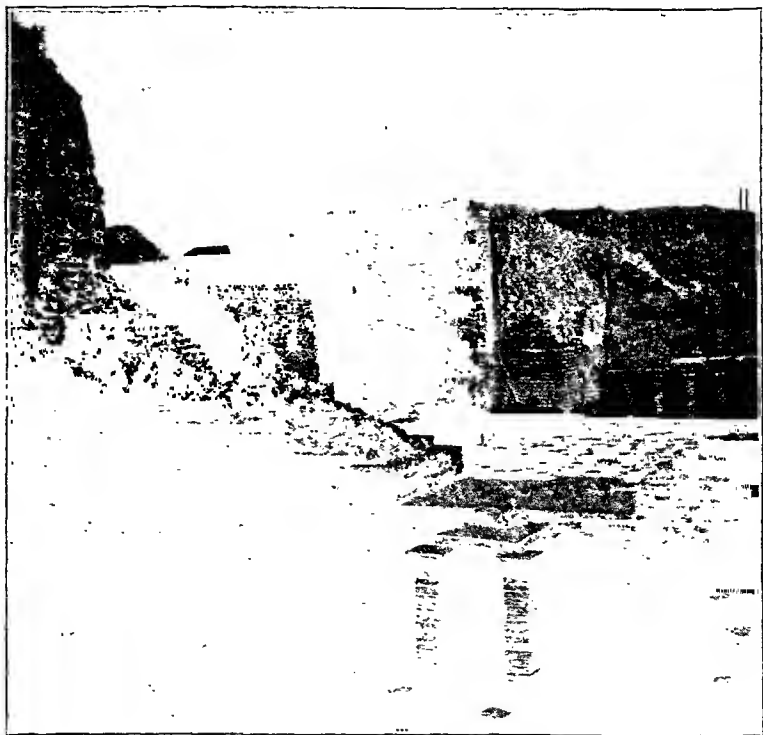


Fig. 113. — Sous-sol de thermes à Timgad.

où ils prenaient le bain chaud. C'est ainsi que Vitruve<sup>2</sup> oppose le *laconicum* à la *calida lavatio*. Mais le *laconicum* pouvait aussi être muni de cuves d'eau chaude destinées à activer la transpira-

1. Voir un résumé des différentes opinions dans Saglio, *Dict. des Ant.*, I, p. 657, et Marquardt, *loc. cit.*, p. 330.

2. V, 11.

tion en permettant des ablutions à haute température. A ces deux pièces il fallait donc assurer une grande chaleur; et c'est à quoi on arriva par l'établissement de sous-sols chauffés (*suspensurae*), dont on attribue l'invention à un contemporain de Cicéron nommé C. Sergius Orata. Vitruve a nettement indiqué quelle devait être la disposition de ces sous-sols. « Le sol, dit-il, devra être carrelé en tuiles d'un pied et demi; et disposé en pente vers la chambre de chauffe de telle sorte qu'une balle qui y serait lancée, ne puisse demeurer en place à l'intérieur, mais qu'elle revienne d'elle-même en arrière jusqu'au foyer. Ainsi la flamme circulera plus facilement sur le radiateur suspendu. Par-dessus ce carrelage on construira en briques de deux tiers de pied des piliers disposés à telle distance l'un de l'autre que des briques de deux pieds puissent reposer sur quatre de ces piliers. Les dits piliers auront une hauteur de deux pieds. Par-dessus, on posera des briques de deux pieds, destinées à soutenir le pavement de la salle. » C'est ce qu'on a observé dans les ruines de thermes qu'on a rencontrées (fig. 113) : la présence de ces piliers de briques généralement carrés, parfois cylindriques, est même l'indice le plus certain qui permette de reconnaître l'existence de bains romains. Sur les briques supérieures on étendait une couche de plâtre ou de béton plus ou moins épaisse, qui servait de lit à une mosaïque. De la sorte le pavement de la chambre pouvait être amené à une température assez élevée.

C'en'est pas tout. Afin d'envelopper la pièce d'une couche de chaleur, on établissait, un peu en avant des murs et sur toute la hauteur, une cloison distante de quelques centimètres; l'espace qui la séparait du mur, et qui était en communication avec le sous-sol permettait à l'air brûlant de se répandre jusqu'à la voûte. C'est aussi au moyen de briques que l'on établissait cette cloison. Les unes ont la forme de morceaux de tuyaux rectangulaires ou même cylindriques de dimensions variables; elles se plaçaient les unes à côté des autres, de façon à garnir toute la muraille et communiquaient entre elles, dans le sens de la hauteur par les extrémités demeurées ouvertes, à droite et à gauche par des jours ménagés sur les petits côtés du tuyau. D'autres sont simplement des briques plates qu'on appuyait contre la muraille; mais afin de les maintenir à la distance voulue, elles étaient munies de saillies en formes de crochets ou de mamelons formant pied (*tegulae mammatae* ou *hamatae*) (fig. 114); on les fixait à la muraille au moyen de clous qui passaient par des trous percés d'avance dans la

brique. On a constaté plusieurs fois en Afrique un aménagement

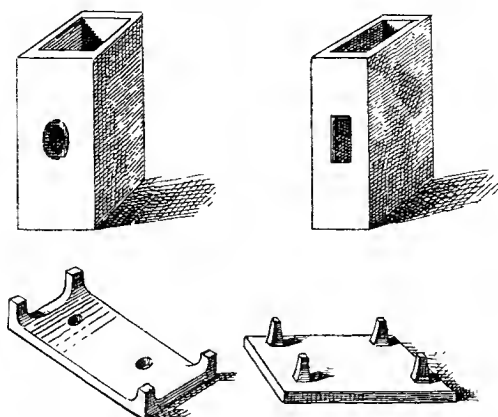


Fig. 114. — Tuiles de revêtement pour distribution de chaleur dans les thermes.

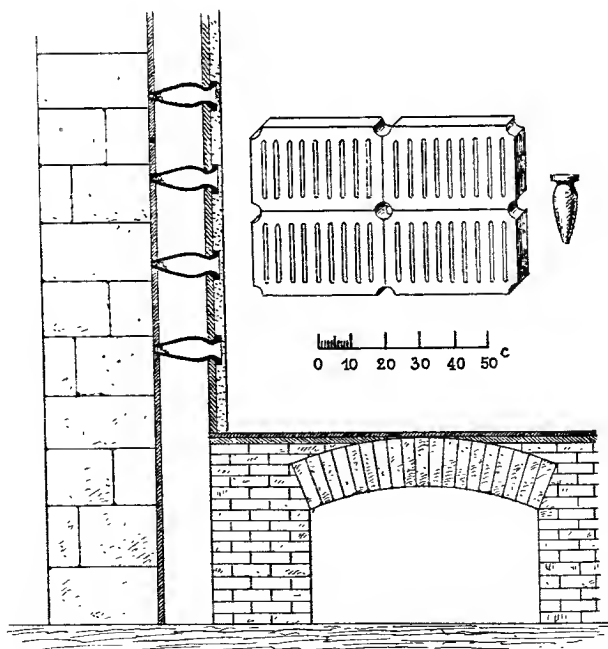


Fig. 115 — Disposition des tuiles de revêtement dans une étuve de thermes.

particulier qui doit être signalé<sup>1</sup> (fig. 115). Les briques de revêtement n'ont point d'appendice comme les *tegulae mammatae* dont il vient d'être question ; mais, au lieu d'être absolument rectangulaires elles sont entaillées à chaque coin en quart de cercle, ce qui réserve entre quatre briques juxtaposées un trou circulaire. Dans ce trou on engageait la gorge d'une poterie, creuse ou même pleine, longue généralement d'une vingtaine de centimètres et affectant la forme d'un vase élancé terminé en pointe<sup>2</sup> ; par cette pointe les maçons enfonçaient le tube dans le mur de la salle, à la façon d'un clou ; de la sorte, la cloison de briques était reliée du haut en bas de la pièce, par une série d'attaches en terre cuite qui offraient une grande résistance.

Ainsi arrivait-on à élever fortement la température des bains chauds. Pour la diminuer, dans le *laconicum*, qui était établi sur plan circulaire et couvert d'une coupole, on se servait d'un procédé que Vitruve nous fait connaître<sup>3</sup>. « Une ouverture circulaire devra être ménagée, dit-il, au centre de la coupole, et de cette ouverture pendra un bouclier d'airain, qu'on montera et qu'on descendra afin de régler la température de la pièce. » Ce système permettait de laisser échapper plus ou moins de chaleur, comme par une fenêtre ouverte.

Les *caldaria* étaient munis de vasques (*labrum*) et de baignoires (*alveus*, *piscina*), plus ou moins grandes. Les premières fournissaient l'eau nécessaire aux douches et aux ablutions ; le pourtour étant assez développé pour qu'on pût y circuler librement ou s'y asseoir, en attendant le moment d'y puiser après d'autres. La baignoire était munie de quelques marches à la partie antérieure ; on s'y accroupissait pour se baigner, quand on ne voulait pas descendre jusqu'au fond.

Nous avons déjà dit que, pour obtenir la chaleur qui, par le sous-sol se répandait dans le *caldarium*, on installait à l'entrée de ce sous-sol un ou plusieurs foyers, qu'on alimentait avec du bois<sup>4</sup> ; ils étaient plus ou moins grands, plus ou moins nombreux, suivant la grandeur des salles. Les thermes de Timgad, dont le plan figure à la

1. Par exemple à Tehouda en Algérie (Touchard, *Rec. de Constantine*, XXXV, 1901, p. 151 et suiv.).

2. Voir un spécimen dans Ballu et Cagnat, *Musée de Timgad*, pl. XI, 7.

3. V, 10.

4. Général Morin, *Note sur les appareils de chauffage et de ventilation employée par les Romains pour les thermes à air chaud* (Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des Inscriptions, VIII, 2<sup>e</sup> partie), p. 347 et suiv.

page 215, ne possédaient pas moins de dix foyers (b), dont deux très importants ; on les aperçoit sur le plan que nous donnons (fig. 116).

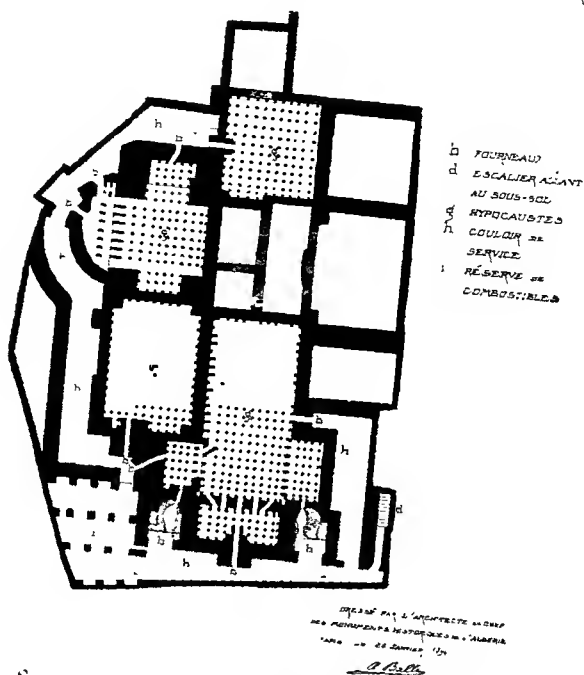


Fig. 116. — Sous-sol des thermes de Timgad, dont le plan est reproduit à la figure 111.

On y distingue aussi à l'angle sud-est (i), le magasin où l'on entassait les provisions de chauffage. Il est à noter que quelques-uns de ces foyers sont situés directement sous les baignoires à eau chaude.

En outre, dans deux des chambres de chauffe, les plus grandes, on a signalé l'empreinte d'une chaudière de forme cylindrique, de 1 m. 65 de diamètre, qui était destinée à approvisionner d'eau chaude l'établissement. Il en de même aux thermes de Pompéi ; mais là ce sont trois chaudières juxtaposées que l'on a retrouvées, l'une immédiatement au-dessus du foyer, les autres à côté. Ceci est conforme aux indications de Vitruve qui s'exprime ainsi<sup>1</sup> : « Les chaudières doivent être groupées au nombre de trois, une pour l'eau chaude,

1. V, 10.

la deuxième pour la tiède, la troisième pour la froide ; et elles doivent être installées de telle sorte que autant d'eau aura passé de la chaudière d'eau tiède à la chaudière d'eau chaude, autant devra en passer de la chaudière d'eau froide dans celle d'eau tiède. »

#### § IV. — *Le tepidarium et le frigidarium.*

Le *tepidarium* était voisin du *caldarium* ; car la chaleur de l'un servait à entretenir la tiédeur de l'autre. A l'origine, surtout avant l'invention des *suspensurae*, on chauffait cette pièce avec des réchauds ; les thermes du Forum, à Pompéi, où l'on a trouvé le réchaud encore en place <sup>1</sup>, en sont la preuve. Plus tard, on aménagea les choses de telle sorte que la chaleur des foyers après s'être répandue sous le *caldarium*, passait sous le *tepidarium* où, naturellement, elle arrivait moins violente.

Pour l'ordinaire il n'y avait pas de baignoire, ni de piscine dans cette pièce, qui était surtout une salle de repos ; on signale pourtant quelques exceptions, notamment aux thermes de Stabies, à Pompéi <sup>2</sup>, où, d'ailleurs, la baignoire a été ajoutée après coup.

Le *frigidarium* se caractérisait par la ou les piscines d'eau froide ; elles pouvaient, comme dans les principaux thermes de Rome, atteindre de grandes dimensions (fig. 117) ; ailleurs, le nombre des baigneurs étant moindre, elles ne formaient qu'une annexe plus modeste de la salle ; on le verra en se reportant aux différents plans de thermes donnés plus haut.

Les autres salles dont se composait un établissement de bains ne présentent aucune particularité caractéristique qu'il soit utile de signaler ; aussi est-il souvent bien difficile aujourd'hui, au cours de fouilles, de donner à chacune d'elles le nom qui leur convient. Seules les latrines, qui existaient partout, sont aisément reconnaissables à leurs dispositions, signalées plus haut.

Ces différentes pièces étaient ornées de nombreux objets d'art. Les pavements, nous l'avons déjà dit, étaient pour la plupart de mosaïque ; on y représentait volontiers des sujets marins ; « l'artiste

1. Overbeck-Mau, *Pompeji*, p. 208; Thédenat, *Pompéi*, II, p. 110; Gusman, *Pompéi*, p. 153.

2. Overbeck-Mau, *op. cit.*, p. 227; Thédenat, *op. cit.*, p. 106.

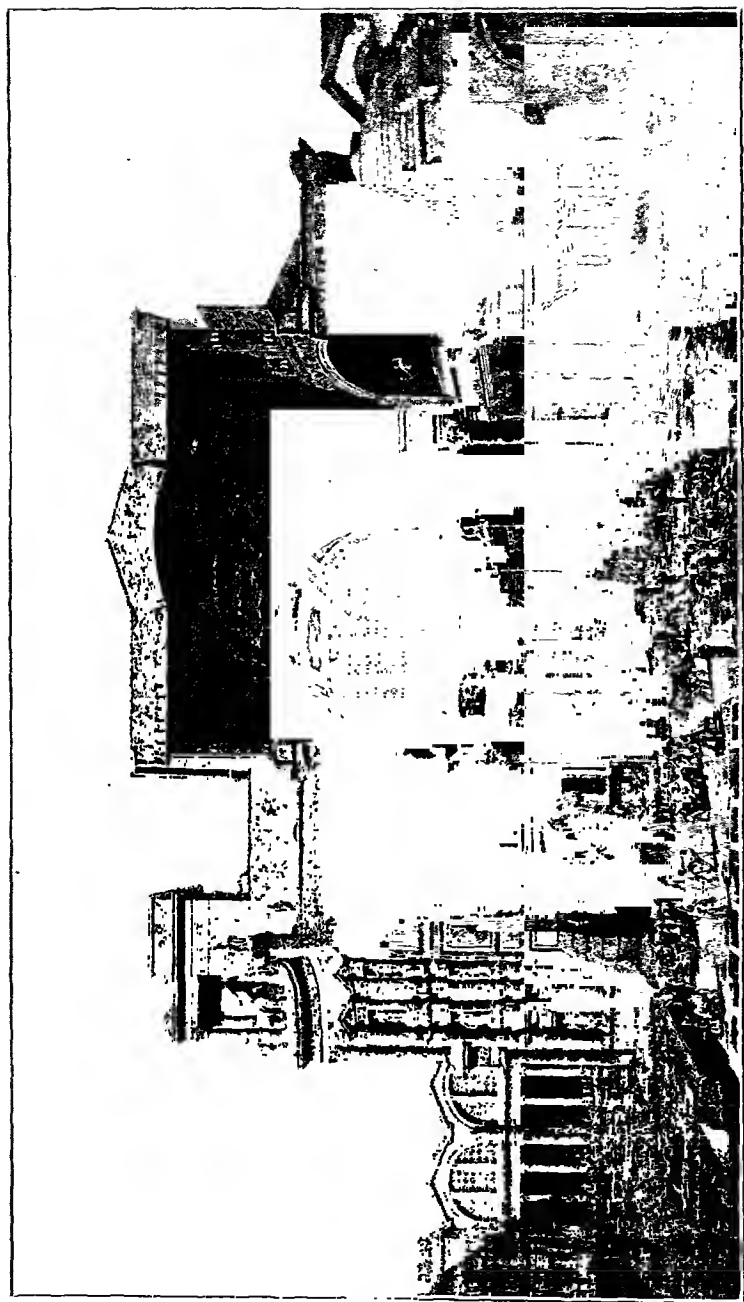


Fig. 117. — Thermes de Dioclétien. Restauration de Paulin Ch. Schmid, éditeur.

peuplait la piscine et les étuves des innombrables habitants de l'élément humide, divinités, monstres et poissons et de tous les pêcheurs qui en exploient les richesses, montés sur des navires de tout genre <sup>1</sup>. Dans les salles de repos ou de conversation il amusait l'œil par la reproduction des spectacles du cirque et de l'amphithéâtre, courses de chevaux ou combats de gladiateurs, ou bien il offrait aux oisifs la distraction d'une sorte de jeu de l'oie ». Les murs étaient revêtus de plaques de marbre polychrome; les voûtes étaient divisées en caissons brillamment ornementés; des fresques égayaient les murs; de tous côtés au dedans et au dehors, étaient semées les statues. On ne compte plus les œuvres de sculpture qui sont sorties des ruines des thermes aussi bien dans les provinces qu'à Rome même <sup>2</sup>.

Tel était l'aménagement d'un établissement de bains romain : mais on comprend que les conditions climatériques aient apporté des modifications de détail toutes locales à la conception générale. A Rome le *frigidarium* avait beaucoup d'importance et était à ciel libre; en Afrique il était couvert pour éviter la chaleur. En Orient, où les habitants ont toujours eu le goût des bains de vapeur, ce sont les étuves qui prédominent; le *tepidarium* dont on ne sent pas le besoin sous un climat brûlant ne tient presque aucune place. Il existe à Serdjilla, en Syrie, les restes d'un grand bain <sup>3</sup> qui sont à cet égard très instructifs. La partie importante au centre est constituée par une grande salle; dans un coin existe une tribune où des musiciens se faisaient entendre aux baigneurs. On n'avait pas creusé de piscine dans le *frigidarium*; le *tepidarium* est minime. Un tiers de la construction est occupé par le *caldarium* et ses dépendances, qui, d'ailleurs, n'est pas bâti sur hypocaustes; la chaleur était produite par des appareils logés dans une chambre spéciale.

### § V. — Établissements thermaux.

Des bains ordinaires il convient de rapprocher les établissements

1. Gauckler, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, III, p. 2115.

2. Sur toutes les œuvres d'art découvertes dans les thermes de Trajan, voir Lanciani, *Ruins and Excavations*, p. 368; dans ceux de Caracalla, p. 541. On sait que le pape Paul IV forma un musée, celui de la Farnésine, avec tous les objets trouvés dans ces derniers.

3. De Vogüé, *Syrie centrale*, I, p. 94 et suiv.; Crosby-Butler, *Archit. in Syria*, section B, part 3, p. 120.

thermaux qui étaient nombreux, on le sait, dans l'antiquité. On cite volontiers comme exemple les piscines d'eau chaude d'*Aquae Flavianae* dans le sud de l'Algérie<sup>1</sup>. L'eau, dont la température est de 70°, était amenée dans une grande piscine circulaire enfermée autrefois dans une pièce ronde couverte en coupole et dans un grand bassin rectangulaire, à ciel ouvert, entouré de portiques; tout autour régnaient des chambres et d'autres piscines plus petites. Ce sont les mêmes éléments qu'on retrouve dans le bain de Pacha-Loudja, non loin de Pergame<sup>2</sup>. On y a signalé une salle ronde, donnant accès à une chambre rectangulaire avec grande piscine au milieu, d'où l'on pouvait passer dans une autre pièce circulaire qui entourait un petit bassin de même forme.

Deux chambres circulaires, décorées chacune de quatre niches cintrées pour recevoir des baignoires, composaient à elles seules les bains d'Alhange, en Espagne<sup>3</sup>. Ces pièces juxtaposées étaient couvertes de coupoles où était aménagée, au centre, une lunette. Les eaux de la source voisine y étaient amenées par des tuyaux de plomb.

Les bains de Badenweiler, dont il a déjà été question<sup>4</sup>, étaient aussi alimentés par des sources chaudes. Celles-ci jaillissaient dans une petite pièce située au milieu du front sud de l'édifice, d'où elles se répandaient dans les bassins voisins au nombre de quatre et dans les baignoires du *caldarium*.

1. Gsell, *Monum. de l'Algérie*, I, p. 236 et suiv.

2. *Allertümer von Pergamon*, I, p. 131 et suiv.

3. De Laborde, *Voy. en Espagne*, II, p. 115. pl. CLXIV (plan et vue).

4. Plus haut, p. 214.

---

## CHAPITRE X

### MARCHÉS, GRENIERS, MAGASINS, CELLIERS

SOMMAIRE. — I. Marchés. — II. Greniers. — III. *Ponderarium*. — IV. Boutiques. — V. Cabarets, Hôtelleries. — VI. Boulangeries. — VII. Ateliers de foulons. Teintureries. Tanneries.

#### § 1<sup>er</sup>. — *Marchés*.

A l'origine, dans les villes romaines, le forum était le seul marché existant ; mais quand la place publique fut devenue le siège des assemblées politiques et des tribunaux, le lieu de rendez-vous des gens d'affaires, le commerce dut se transporter ailleurs. Les boutiques établies le long des rues ne suffisant pas aux besoins journaliers, il fallut créer des édifices spéciaux (*macellum*) où marchands et acheteurs se retrouvaient à jour fixe<sup>1</sup>. Dans les grandes villes comme Rome, chacun d'eux avait, d'abord, une destination distincte : les légumes se vendaient au *forum holitorium*, les poissons au *forum piscatorium*, la boulangerie au *forum pistorium*, les friandises au *forum cuppedinis*. On a signalé aussi en Italie et en province jusqu'à la fin de l'Empire des marchés spéciaux. A Pompéi, en face le *macellum*, étaient deux halles, l'une pour le blé, croit-on, l'autre pour les légumes ; et l'édifice d'Eumachie, sur le forum, passe aujourd'hui pour avoir été un marché aux vêtements. En Afrique, un *forum vestiarium* existait à Timgad sous les Sévères, et une *basilica vestiaria* à Djemila sous Valentinien.

Mais d'ordinaire, les marchés, à l'époque impériale, servaient à des commerces très divers. Dans celui qui a été découvert sur l'Esquilin à Rome<sup>2</sup> et dont on a voulu faire le *macellum Liviae*, aussi bien que dans le marché de Pompéi, les objets recueillis dans les décombres prouvent qu'ils n'étaient nullement spécialisés.

Le plan général d'un *macellum* était très simple. Il se composait

1. Voir surtout sur les marchés : Cagnat-Ballu, *Timgad*, p. 219 et suiv. ; Thédenat dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Macellum*.

2. Visconti, *Bullett. comun.*, 1874, p. 212 et suiv.

essentiellement d'une place à ciel ouvert, le plus souvent rectangulaire, entourée de portiques au fond desquels s'ouvraient des boutiques. Au centre était une fontaine, ou un bassin enfermé dans un petit pavillon souvent circulaire et couvert d'un toit voûté (*tholus*). Notons aussi dans quelques-uns d'entre eux un local consacré à la divinité protectrice du lieu.

On a étudié un certain nombre de marchés : à Rome le *macellum magnum* dont l'église de San Stefano rotondo serait la construction centrale <sup>1</sup>, et le soi-disant *macellum Liviae* <sup>2</sup>; en Italie, ceux de Pompéi <sup>3</sup> et de Pouzzoles <sup>4</sup>; en Asie ceux d'Éphèse <sup>5</sup>, de Pergé <sup>6</sup>, de Sagalassos <sup>7</sup>, de Kremna <sup>8</sup>; en Afrique les deux marchés de Timgad <sup>9</sup> et celui de Djemila <sup>10</sup>, sans parler de ceux dont il est question dans les textes et dans les inscriptions, mais dont les restes ont disparu ou sont encore enfouis sous terre. Les plus caractéristiques sont peut-être celui de Pompéi, celui de Pouzzoles, le marché de Sertius à Timgad et celui de Cosinius à Djemila.

Le marché de Pompéi occupe l'angle nord-est du forum; il s'ouvre sous le portique de la place par une double porte, de chaque côté de laquelle sont des boutiques (fig. 118).

Intérieurement il se compose d'une *area* rectangulaire longue de 37 mètres, large de 28 et entourée d'une colonnade. Au centre est un bassin, qui occupe le milieu d'un monument dodécagonal, dont il ne reste que le plan à terre et douze bases rectangulaires; elles soutenaient autrefois des colonnes, couronnées par un dôme; on y a trouvé beaucoup d'écaillés de poissons, ce qui permet de croire que les commerçants y lavaient leur marchandise avant de la vendre.

Le mur de droite était garni de onze boutiques, ouvrant sur le portique; au-dessus existaient des chambres auxquelles on accédait par un escalier en bois. Ces pièces du rez-de-chaussée contenaient,

1. *Monum. dei Lincei*, I, p. 503 et suiv.

2. Page précédente, note 2.

3. Mazois, *Pompéi*, III, p. 62 et suiv. et pl. XLII à XLVI; Overbeck-Mau, *Pompeji*, p. 638 et suiv.; Mau-Kelsey, *Pompeii*, p. 91 et suiv.; Thédénat, *Pompéi*, II, p. 43 et suiv.

4. Dubois, *Pouzzoles*, p. 286 et suiv.

5. Falkener, *Ephesus and the temple of Diana*, Londres, 1862, 8°, p. 106.

6. Lanckoronsky, *Villes de Pamphylie*, I, p. 47.

7. *Ibid.*, II, p. 140.

8. *Ibid.*, p. 175.

9. Cagnat-Ballu, *Timgad*, p. 183 et suiv.; 313 et suiv.

10. En cours de fouilles. Cf. Cagnat, dans les *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1915 (séance du 3 septembre).

quand on les fouilla, des restes alimentaires de toute sorte, lentilles, figues, prunes, châtaignes, dans des vases de terre, des pâtisseries et du pain, des balances, des pièces de monnaie ; les murs étaient couverts de chiffres et de lettres gravés à la pointe sur le revête-

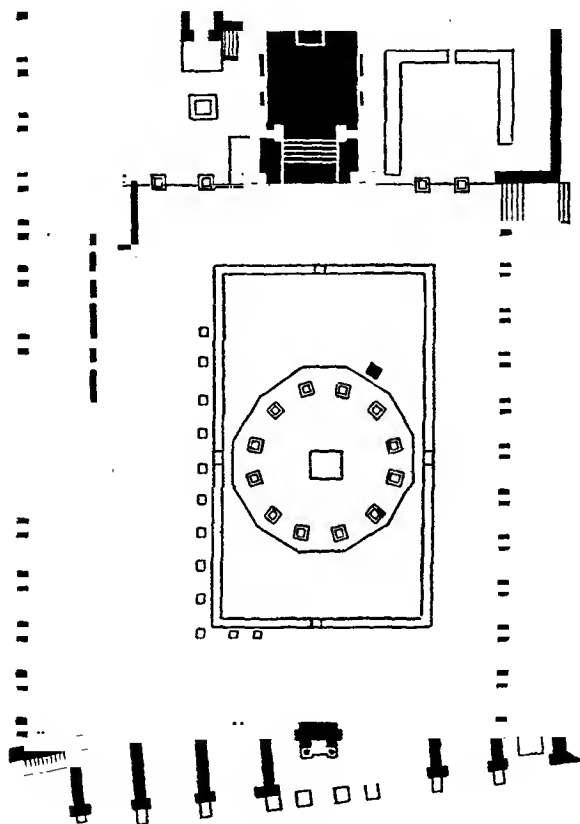


Fig. 118. — Le marché de Pompéi.

ment en stuc, c'est-à-dire de comptes ; les peintures qui décoraient l'édifice représentaient des objets de consommation, fruits, poissons, langoustes, oiseaux, champignons, pains : autant d'arguments qui ne peuvent laisser de doute sur la destination de l'ensemble.

Au fond une grande niche rectangulaire abritait des statues de la famille impériale. La pièce de droite est remarquable par un banc

légèrement incliné vers l'intérieur de la chambre, au pied duquel règne un caniveau, avec embranchement sur la rue : les derniers travaux relatifs à Pompéi en font une boucherie et une poissonnerie : le comptoir de droite servait d'étal aux bouchers ; sur l'autre on vendait la marée. La destination de celle qui est en pendant est bien moins facile à déterminer ; les uns veulent y voir une salle de banquet à l'usage d'une corporation vouée au culte impérial : d'autres, un hôtel des ventes aux enchères.

Derrière la boucherie on a découvert assez récemment une petite pièce avec des fourneaux et des aménagements d'eau perfectionnés : on pense que c'était une triperie.

Le marché de Pouzzoles, appelé vulgairement « temple de Sérapis », était plus grand et paraît avoir été plus luxueusement installé : il mesure 75 mètres de long sur 58 mètres de large. La cour était entourée de pièces destinées à la vente. Sur le côté nord, au fond, faisant face à la porte d'entrée, s'ouvrait un bel hémicycle voûté, revêtu de marbres précieux et garni de trois niches : c'est un élément que nous venons de signaler à Pompéi. A droite et à gauche, mais tout à fait à l'angle de l'édifice étaient disposées de confortables latrines. Au centre de la cour s'élevait un pavillon circulaire de 18 mètres de diamètre, surélevé de 1 mètre au-dessus du sol, auquel on accédait par quatre escaliers. Seize colonnes de marbre africain soutenaient la coupole.

Il existait dans ce marché un étage supérieur avec portique et chambres comme au rez-de-chaussée.

Le marché de Timgad (fig. 119) offre des dispositions non moins instructives. Il est construit le long de la grande voie qui traverse la ville de l'Est à l'Ouest, un peu en dehors de l'arc dit de Trajan ; une grande esplanade le précède. De chaque côté de la porte d'entrée se voient des bases de statues, où se lisent les noms des personnages qui avaient fourni l'argent nécessaire à la construction, M. Plotius Faustus et Cornelia Valentina, sa femme ; ils vivaient vers le début du III<sup>e</sup> siècle.

On pénétrait par cette petite porte dans une cour centrale environnée de portiques ; de deux côtés au Nord et au Sud avaient été ménagées des boutiques. La cour, à ciel ouvert, est longue de 25 mètres et large de 15. Un bassin carré en ornait le centre ; aucun pavillon ne l'abritait.

Le côté qui est opposé à l'entrée est de beaucoup le plus intéressant. Il est arrondi en hémicycle ; celui-ci est divisé intérieure-

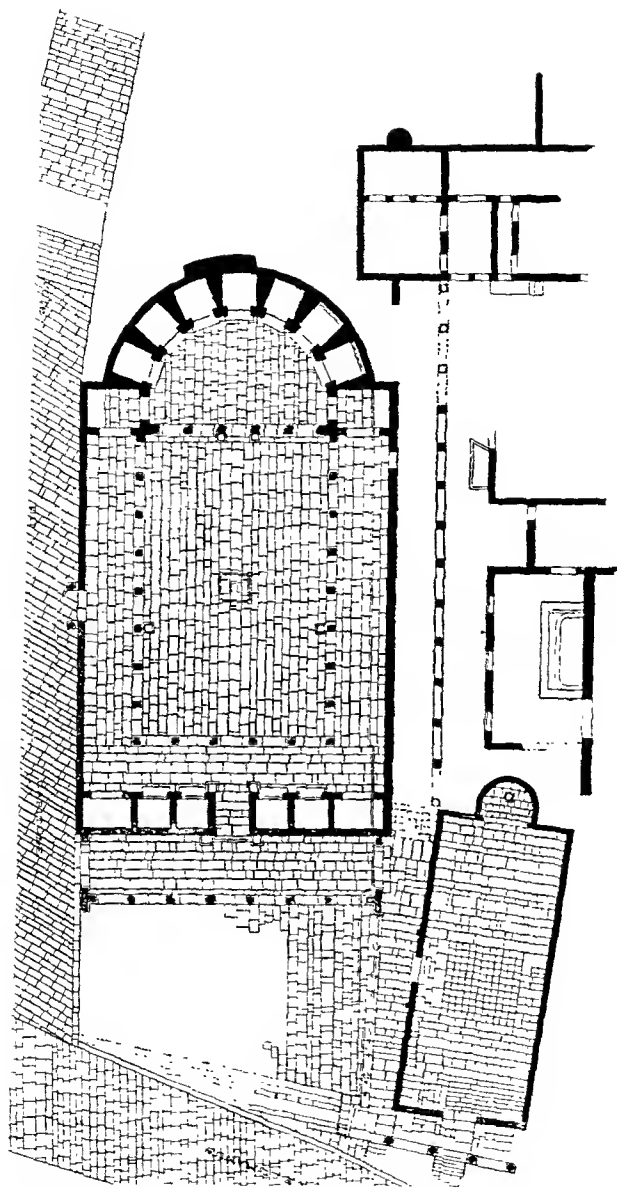


Fig. 119. — Le marché de Sertius, à Timgad et son annexe.

ment en sept chambres égales groupées le long de la demi-circonférence. La face de chacune d'elles est barrée à un mètre environ du sol par une large dalle de granit bleu, engagée dans la maçonnerie par ses deux extrémités et soutenue par deux montants ; le tout faisait légèrement saillie en dehors : c'est l'étal où les marchands offraient leurs denrées au public. Il fallait pour pénétrer dans la boutique passer sous la dalle ; le marché terminé, on sortait comme on était entré. Aucune trace, ni sur le sol, ni ailleurs, ne permet de croire qu'on pût fermer la pièce en l'absence du marchand.

La même disposition s'est d'ailleurs retrouvée dans l'autre marché de Timgad, qui se compose de deux cours en fer à cheval juxtaposées, disposition très originale et tout à fait spéciale à cet édifice <sup>1</sup>.

À côté du marché de Sertius existe une autre construction assez semblable comme plan ; elle consiste en une salle rectangulaire longue de 24 m. 25 et large de 10 m. 40 ; la face méridionale est décorée d'un petit hémicycle. Jamais cette salle n'a été entourée de colonnades ; elle était fermée par en haut et couverte d'une charpente en bois. Le sol est pavé de belles dalles de granit et, au centre, de carrés en porphyre rose et en calcaire noir alternés, formant damier. La bâtisse remonte sans doute à la même date que le marché voisin ; mais elle a été réparée au IV<sup>e</sup> siècle.

En l'absence de boutiques permanentes on ne peut savoir exactement quelle était la destination de cette annexe du *macellum* ; on peut y voir un second marché à étalages mobiles et à destination particulière, quelque chose comme la *basilica vestiaria* de Djemila, dont le plan est identique <sup>2</sup>.

Le marché que L. Cosinius donna à la même ville de Djemila date de l'époque d'Antonin le Pieux. Sa forme est rectangulaire. La cour, suivant la règle, est entourée de boutiques disposées comme celles du marché de Sertius, à Timgad, mais plus ornées ; au centre se retrouve le *tholus* habituel ; la chambre des poids publics s'ouvrait au milieu de la face latérale, qui regarde l'Est. Le tout est fort bien conservé. La statue du fondateur et celle de son frère s'élevaient devant la porte du pavillon, de chaque côté ; ailleurs se dressait une petite statue du dieu Mercure.

1. Cagnat-Ballu, *Timgad*, p. 313 et suiv. et pl. xxxix, xl.

2. Ballu, *Bull. arch. du Comité*, 1913, p. 159 et pl. vii, n. 4.

## § II. — Greniers.

Il est naturel de rapprocher des marchés où se vendaient les objets nécessaires à la vie, les greniers, les magasins et les caves où ils étaient rassemblés.

Les greniers (*horreum*)<sup>1</sup> publics ou municipaux nous sont assez bien connus, grâce aux découvertes faites à Rome et à Ostie. Il y avait dans la capitale un certain nombre de greniers ; les plus importants étaient ceux de Galba, qui étaient le magasin central de l'Annone ; dans la même région se trouvaient les greniers d'Anicius et ceux de Lollius. D'autres portaient des noms empruntés à la famille impériale : greniers de Vespasien, de Nerva, de Germanicus ; d'autres étaient désignés par la qualification des marchandises qu'ils contenaient : greniers à la chandelle, aux épices, au papier.

Le *Forma Urbis Romae*, aussi bien que les restes qui ont été retrouvés de ces greniers nous les montrent sous l'apparence de grands bâtiments à cour centrale avec portiques, tout comme les marchés ; les quatre côtés sont occupés par une série de *cellae* juxtaposées. C'est pareillement la disposition des *horrea* d'Ostie<sup>2</sup>, dont le plan figure ci-contre (fig. 120). On y voit d'une part une grande rue (B), bordée de portiques sous lesquels s'ouvre une file de cellules rectangulaires ; de l'autre une cour (D), entourée de chambres de tous les côtés. Ces *horrea* étaient, pour la plupart, divisés en deux étages : le plan inférieur est voûté, à parois rustiques ; le plan supérieur possédait des pavements en mosaïque et les murs étaient ornés de peintures : le bas représente donc seul des magasins ; le premier servait de bureaux ou de locaux d'habitation ; l'escalier qui menait de l'un à l'autre, intérieurement, est parfois assez bien conservé.

On voit encore, dans quelques-uns de ces magasins, à leur place antique, les récipients qui servaient à conserver le blé, le vin ou l'huile. Ce sont de grands vases de terre, à panse très renflée qui sont enfouis dans le sol jusqu'au col (fig. 121). Sur les bords des vases sont marqués des chiffres indiquant leur capacité<sup>3</sup>. On a

1. Thédénat dans le *Dict. des Ant.* de Saglio au mot *Horreum*.

2. Carcopino, *Mél. de l'École de Rome*, 1910. p. 397 et suiv.

3. *Notizie degli Scavi*, 1903, p. 201.

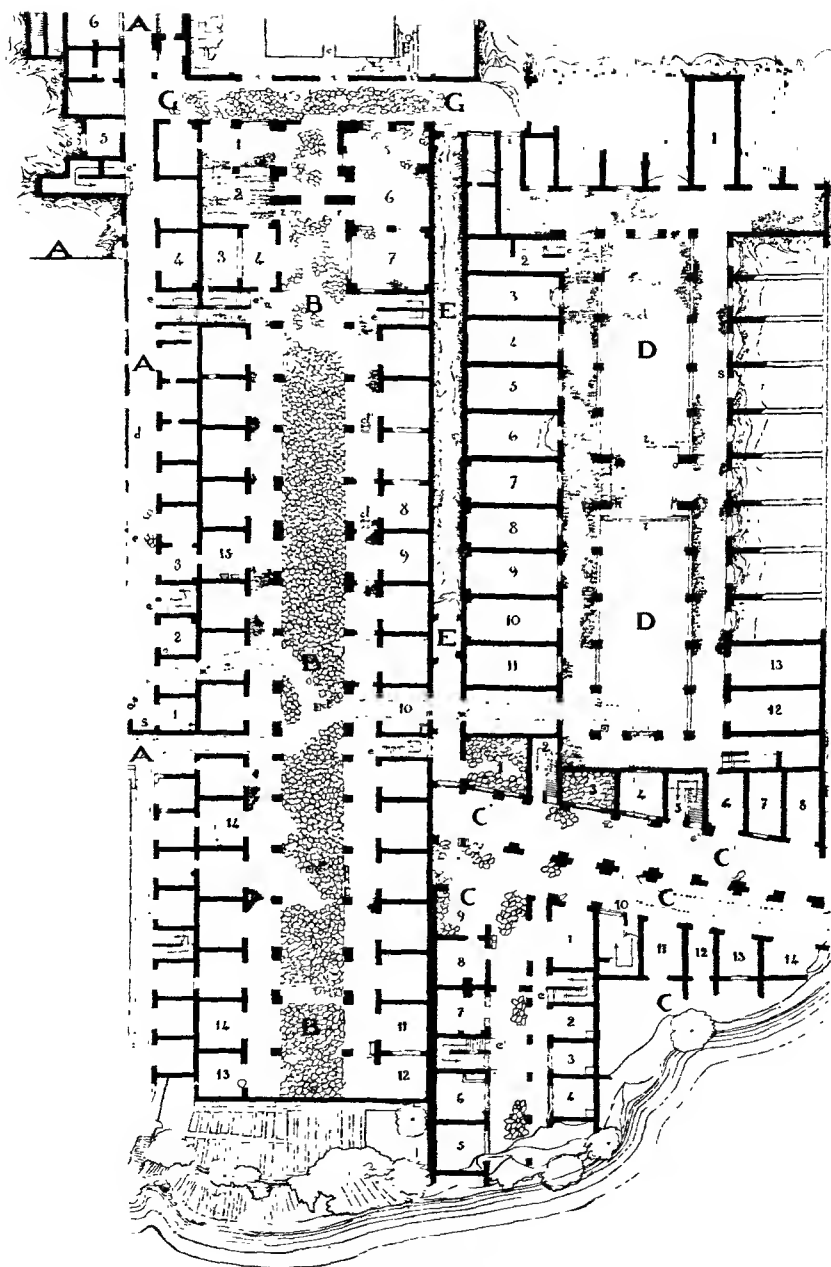


Fig. 120. — Docks d'Ostie.

calculé pour l'un de ces *horrea* qu'il pouvait contenir 367 hectolitres de liquide ou de blé ; pour un autre, 571 <sup>1</sup>.

En Asie Mineure on a signalé deux greniers monumentaux : ils

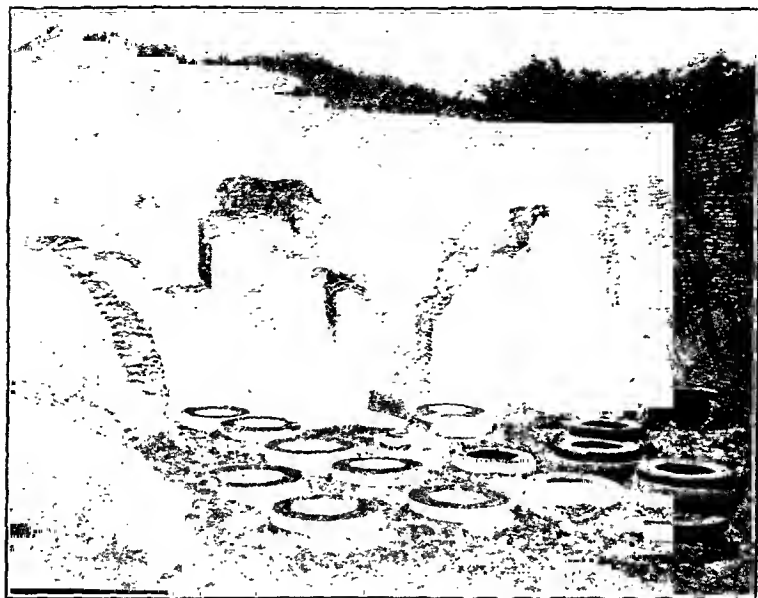


Fig. 121. — Un cellier à Ostie.

se composent d'une série de grandes chambres juxtaposées, longues de 25 et de 32 mètres ; elles n'étaient ni voûtées ni surmontées d'un second étage <sup>2</sup>.

Enfin nous rappellerons ici, bien qu'il s'agisse peut-être là d'une cave de maison plutôt que d'un magasin, la découverte qui fut faite à Rome en 1789, près de la Porte du Peuple <sup>3</sup>, d'une longue salle souterraine à laquelle on accédait jadis par huit ou neuf marches. Les fouilleurs rencontrèrent d'abord une pièce longue de 5 m. 85, large de 1 m. 80 et haute de 2 mètres et pavée de mosaïques : les

1. Carcopino, *Mél. de Rome*, 1909, p. 364.

2. Benndorf et Niemann, *Reisen in Lykien und Karien*, I, p. 116; Petersen et von Luschan, *Reisen in Lykien, Milyas und Kibyatis*, II, p. 41.

3. Seroux d'Agincourt, *Rec. de fragments de sculpture antique en terre cuite*, Paris, 1814, 4<sup>e</sup>, p. 46 et suiv. : pl. xix.

murs et la voûte en berceau étaient ornés de peintures décoratives. De cette pièce ils passèrent dans une autre à peu près de mêmes dimensions, mais sans ornements ; le sol en était fait de sable. De là partait une galerie de 39 mètres de long. La seconde chambre comme la galerie était pleine d'amphores et de vases de toute sorte, enfoncés dans la terre par la pointe, suivant l'usage.

### § III. — *Ponderarium*.

C'est à propos des marchés et des greniers qu'il convient de parler des édifices où se conservaient les poids étalons mis à la disposition des marchands et des acheteurs. On leur donnait le nom de *ponderarium* <sup>1</sup>. Nulle part, sauf à Djemila, il n'a été trouvé de bureau de cette sorte, ou du moins, on n'a jamais pu identifier aucune salle avec un *ponderarium*. Mais on a rencontré plus d'une fois des mesures étalons comme celles qui y étaient conservées. Ce sont des tables de pierre où sont aménagées des cavités rectangulaires ou circulaires, lesquelles sont percées d'un trou à la partie inférieure ; par là, les liquides ou les grains pouvaient se déverser, la mensuration terminée ; il suffisait d'enlever le bouchon ou la plaquette de bronze mobile qui fermait le trou en temps ordinaire ou encore d'ouvrir le robinet de décharge établi à cet effet. Dans les cavités prenaient place des récipients de bronze soigneusement contrôlés. Le forum de Pompéi a rendu une table de mesures étalons qui a été maintes fois citée et reproduite <sup>2</sup> ; le musée de Naples en possède une seconde provenant de Minturnes <sup>3</sup> ; on en a découvert trois en Afrique, à Khamissa <sup>4</sup>, à Timgad <sup>5</sup> et à Djemila <sup>6</sup>. Cette dernière porte en outre un étalon de longueur, sous la forme d'une petite règle faisant saillie. Enfin à Announa existait, dans le marché, une pierre où étaient gravés, en creux, les étalons de mesures de longueur « *mensurae structoriae et fabriles* » <sup>7</sup>.

On trouvera ci-contre (fig. 122) le plan et la coupe des deux tables de mesure de Khamissa. Ces tables présentent des cavités d'aspect

1. Michon, dans le *Dict. des Ant.* aux mots *Ponderarium* et *Sekoma*.

2. Mazois, *Pompéi*, III, p. 54, pl. xi : Overbeck-Mau, *Pompeji*, p. 55 : Thédénat, *Pompéi*, II, p. 51.

3. Ruesch, *Guida di Napoli*, n° 1254.

4. Cagnat, *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1905, p. 494.

5. *Ibid.*, p. 491.

6. Ballu, *Bull. arch. du Comité*, 1913, p. 163.

7. *Ibid.*, 1909, p. 78.

différent. Dans l'une des deux, elles sont circulaires et de forme hémisphérique, dans l'autre, rectangulaires et en forme de

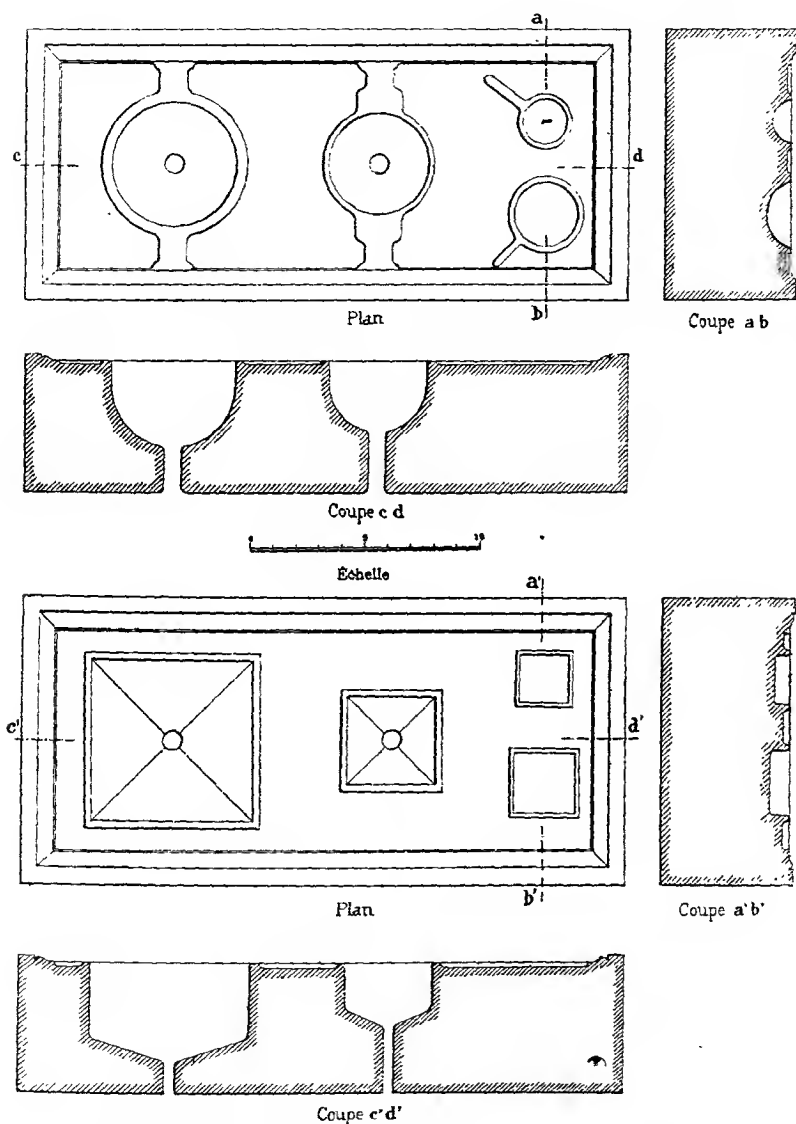


Fig. 122. — Mesures de capacité trouvées à Khamissa, d'après Joly.

parallépipède, légèrement arrondi à la base. Les plus grandes de ces cavités sont percées d'un trou qui communique avec la surface inférieure de la table ; les plus petites sont, au contraire, pleines de tous les côtés. Chacune des tables reposait sur des supports qui les maintenaient à une certaine distance du sol et permettaient de placer sous chacune d'entre elles les récipients où se déversait le contenu du vase-étalon après mensuration. Il est à croire que les cavités circulaires étaient destinées aux liquides, huile ou vin, les cavités rectangulaires aux matières sèches.

#### § IV. — Boutiques.

Les achats et ventes opérés dans les marchés ne représentent qu'une partie souvent minime de l'activité commerciale d'une ville ; à côté des marchands qui les fréquentent, il en est d'autres, les ambulants et les commerçants établis en boutiques. Ces deux sortes de marchands existaient dans le monde romain. Les premiers nous sont connus par des textes d'auteurs et surtout par des représentations figurées, peintures ou bas-reliefs ; on les voit installés en plein air ou sous des auvents devant des tables qu'entourent les clients <sup>1</sup> ; nous n'avons pas à nous en occuper ici, puisqu'ils n'exercent pas leurs métiers dans des constructions permanentes ; il n'en est pas de même des seconds.

Les magasins et les boutiques étaient nombreux dans les cités antiques ; nous avons parlé de ceux d'Ostie ; on en a rencontré dans toutes les villes qu'on a fouillées. Pour ne citer qu'un exemple, la grande rue de Timgad est bordée d'une rangée de boutiques, sous portiques, qui s'enfoncent sous le dallage du forum : elles se composent soit d'une seule pièce parfois voûtée, soit de deux qui se font suite <sup>2</sup>. C'est à Pompéi surtout qu'on en a rencontré un grand nombre et que, grâce à leur bonne conservation, on a pu se rendre compte le mieux de leur aménagement.

Les boutiques <sup>3</sup> occupaient, pour l'ordinaire, l'étage inférieur des maisons, en façade sur les rues ; elles se composaient de pièces, assez étroites, qui étaient sans communication avec la con-

1. Cf. Cagnat dans le *Dict. des Ant. de Saglio*, au mot *Mercator* ; O. Jahn, *Berichte der Sächs. Gesellschaft der Wissenschaft.*, 1861, p. 298 et suiv.

2. Cagnat-Ballu, *Timgad*, p. 7 et suiv.

3. Cf. Chapot dans le *Dict. des Ant. de Saglio*, au mot *Taberna*.

struction qui les englobait, sauf dans le cas où le propriétaire lui-même était commerçant et faisait vendre ses produits par ses intendants et ses esclaves. Le marchand modeste demeurait soit dans une petite arrière-boutique, soit dans une soupente où il accédait par un escalier intérieur <sup>1</sup>.

La disposition de ces boutiques différait quelque peu suivant la nature du commerce qui s'y faisait ; mais le mobilier en était toujours assez simple : des rayons posés contre les cloisons, des niches ou des armoires pratiquées dans le mur servaient à déposer les marchandises, les outils de métier, les flacons et les ustensiles ; une table en maçonnerie faisait comptoir.

Toute la partie antérieure était de bois, à clôture mobile, avec une porte fixe dans un coin : les empreintes laissées par le tout dans les cendres de Pompéi ont permis de se rendre compte du système employé. A la partie supérieure et à la partie inférieure du châssis qui encadrait la devanture était ménagée une rainure où pouvait glisser une armature de planches juxtaposées qui se recouvraient l'une l'autre ; quand on voulait ouvrir le magasin, on rassemblait toutes les planches dans l'espace occupé par la porte ; quand on voulait le fermer on les déployait en sens contraire. La porte dégagée servait alors à entrer ou à sortir <sup>2</sup>.

Des enseignes accrochées, sculptées ou peintes auprès de la porte renseignaient le public sur la nature des marchandises débitées dans la boutique <sup>3</sup>. Il suffira, pour compléter ces renseignements généraux, de décrire avec quelque détail des spécimens caractéristiques de boutiques et d'établissements commerciaux. Nous ne pouvons guère demander de renseignements semblables qu'aux ruines de Pompéi, les seules qui aient conservé leur mobilier en place et où, en outre, des inscriptions tracées sur les murs ou des peintures viennent souvent apporter des précisions.

## § V. — *Gargotes. Cabarets. Hôtelleries.*

*Gargotes.* — Les boutiques où se vendait au peuple la nourriture chaude ou froide sont reconnaissables au comptoir de maçonnerie

1. Pour la disposition des boutiques d'Ostie. cf. D. Vaglieri. *Ostia*. p. 65 et pl. iv.

2. Fiorelli, *Giornale degli Scavi*, I, p. 9, pl. II.

3. Différentes enseignes de Pompéi, dans Gusman. *Pompéi*, p. 207 et suiv.

établi à la devanture (fig. 123). Les parois en étaient revêtues de mor-

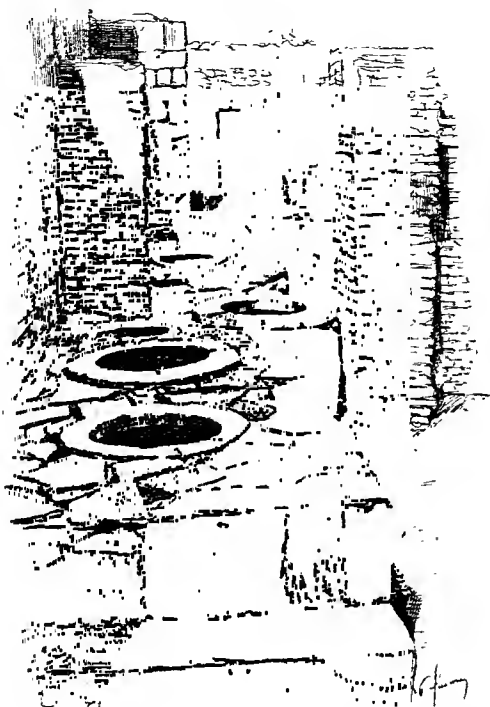


Fig. 123. — Boutique de traiteur à Pompéi. Dessin de Gusman.

ceaux de plaques de marbre de différentes couleurs; des vases en terre y étaient encastrés pour y déposer les différentes denrées; sous quelques-uns de ces vases était aménagé un petit foyer qui permettait de tenir au chaud des liquides ou des plats confectionnés. Le dessus du comptoir est recouvert de tablettes de marbre où les tasses ont laissé souvent leurs empreintes. Ce sont des gargotes de cette sorte qu'on appelle, d'un nom grec, *thermopolia*.

*Cabarets.* — Lorsque ces gargotes pouvaient recevoir des clients à boire ou à manger, elles se prolongeaient par des salles complémentaires. Le plus connu des cabarets de Pompéi est situé dans la rue de Mercure. La boutique possédait le comptoir habituel avec vases engagés et, à côté, un fourneau pour cuisiner. Sur des gradins, appuyés au mur, étaient rangés les verres, les bouteilles, les flacons.

De cette salle on pénétrait dans deux autres : une petite, à droite, qui communiquait elle-même avec la maison, peut-être une hôtellerie, et une autre plus grande à gauche. Elle est ornée de peintures qui représentent des scènes de cabarets, des gens attablés qui boivent, jouent et causent; des inscriptions à la pointe tracées par des consommateurs ne laissent aucun doute sur la destination de la pièce.

*Hôtelleries.* — Une auberge se compose obligatoirement d'un certain nombre de chambres, d'une écurie pour loger les bêtes des voyageurs, d'une remise pour recevoir leurs voitures, et d'une installation suffisante pour leur donner à manger. Telles sont les caractéristiques de plusieurs maisons pompéiennes, en particulier, d'un établissement voisin de la porte de Stabies, l'auberge d'Hermès (fig. 124) <sup>1</sup>. De chaque côté de la porte d'entrée sont des cabarets (*b*, *c* et *d*). Trois chambres à coucher, au rez-de-chaussée (*e*, *g*, *h*), ouvrent soit sur le passage d'entrée (*a*), soit dans une cour couverte (*f*), qui lui fait suite. C'est dans cette cour qu'on remisait les voitures; au fond est l'écurie (*k*), dans un coin, des auges maçonnées. A l'étage supérieur existaient des chambres; on y accédait par deux escaliers, établis, l'un dans la cour *f*, l'autre dans le couloir d'entrée.

Des établissements analogues existaient assurément dans toutes les villes du monde romain où les voyages étaient si fréquents et sur les grandes voies; les *tabernae* et les *mansiones* signalés par les Itinéraires étaient assurément semblables à l'auberge d'Hermès et à ses pareilles de Pompéi.

On n'a guère étudié ce genre d'installation. S'il fallait se fier au plan donné par Canina <sup>2</sup>, nous en aurions un exemple remarquable dans la station d'*Aricia*, sur la voie Appienne : elle aurait comporté une cour centrale elliptique, environnée de portiques, d'où.

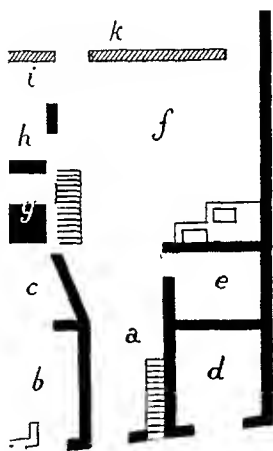


Fig. 124. — Hôtellerie à Pompéi.

1. Mau-Kelsey, *Pompeii*, p. 393 et suiv.

2. *Annali*, 1854, p. 105.

au moyen de corridors, parallèles à la voie, on pénétrait dans un certain nombre de chambres destinées aux voyageurs.

Le plan de ces hôtelleries devait, d'ailleurs, subir des modifications avec les différents pays et se conformer, comme celui des maisons, aux usages locaux et aux conditions de l'existence. Ainsi, en Orient, nous rencontrons le genre d'auberge connue sous le nom de caravansérail, c'est-à-dire, une maison composée d'une grande cour centrale découverte, destinée à enfermer les animaux entravés à des cordes, et de chambres au rez-de-chaussée, distribuées tout autour, pour les voyageurs. On en a signalé un exemple certain, mais d'assez basse époque à Oum-el-Qualid, en Arabie <sup>1</sup>.

### § VI. — Boulangeries.

On a découvert à Pompéi une vingtaine de boulangeries. Les éléments qui les composent sont toujours les mêmes et l'on peut les considérer comme caractéristiques de ces sortes d'éta-

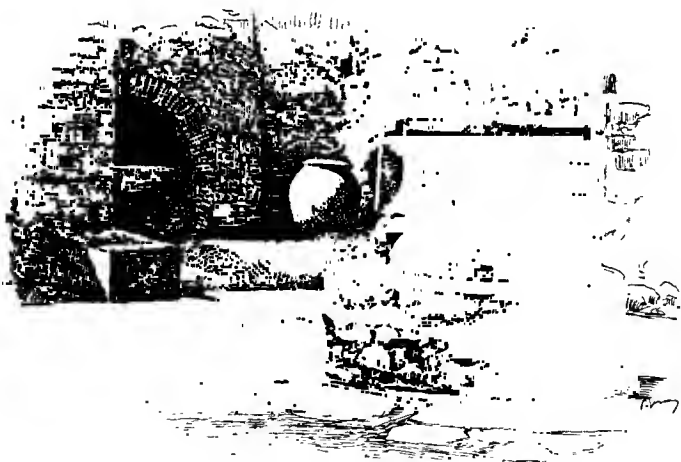


Fig. 125. — Boulangerie à Pompéi. Dessin de Gusman.

blissements dans toutes les parties du monde romain. Les plus

1. Brünnow et von Domaszewski, *Die Provincia Arabia*, II, p. 87 et suiv. Le fondouk de Deir Sem'an reproduit par De Vogüé, *Syrie centrale*, pl. cxxviii, n'a pas été fouillé : on n'en connaît pas le plan général. Il ressemble, nous dit l'auteur, à une maison ordinaire.

importantes sont installées dans des maisons. En ce cas les salles de vente, établies dans les boutiques sur la rue, communiquent avec l'intérieur de l'immeuble, qui est la demeure du boulangier. L'*atrium* est flanqué des pièces habituelles. Au lieu du péristyle existe une cour (fig. 125), où s'alignent les moulins à écraser le grain<sup>1</sup>. Pour les mettre en mouvement on se servait, on le sait, de bêtes de somme, particulièrement d'ânes; d'où la présence, à côté de la cour, d'une petite écurie. Le pétrin était installé auprès des meules, dans la même cour ou dans une pièce spéciale, communiquant avec le four<sup>2</sup>. Celui-ci était construit d'une table en maçonnerie, dallée de briques et recouverte d'une calotte, également de briques, qui formait la chambre de chauffe. On y brûlait du bois ou du charbon de bois. Quand on avait atteint la température voulue, on faisait tomber les cendres devant l'appareil, dans un récipient disposé exprès, on enfermait le pain et l'on clôturait la bouche avec des plaques de tôle mobiles garnies de poignées. On laissait cuire le temps nécessaire. Dans un des fours de Pompéi on a recueilli toute une fournée, que la catastrophe avait empêché de retirer; ces pains sont conservés au Musée de Naples.

### § VII. — *Atelier de foulons. Teintureries. Tanneries.*

Les foulons nettoyaient les étoffes en les foulant aux pieds dans de grands bassins et en les trempant dans des récipients pleins d'eau. Ce sont là des aménagements facilement reconnaissables. On les a constatés à Pompéi dans une maison de la rue de Stabies, dont toute la partie postérieure est occupée par une série de longues cuves (fig. 126). Même disposition a été relevée rue de Mercure. Les peintures qui couvraient les murs des deux maisons représentent des scènes empruntées à la profession, ce qui enlève toute incertitude sur leur destination.

Les teintureries se reconnaissent aux cuves, en plomb ou en terre cuite, reposant sur des foyers; les tanneries aux tables en pierre, sur lesquelles on raclait les cuirs, avoisinant des récipients où les peaux macéraient; une des tanneries de Pompéi ne contient pas moins de quinze vastes cuves à cet usage.

1. Voir plus loin le chapitre relatif aux instruments de métier.

2. Cf. Saglio, dans le *Dict. des Ant.*, au mot *Caminus*.

On a rencontré récemment un établissement industriel de cette sorte dans une ville de Tunisie nommée Medeina <sup>1</sup>. Deux cours rectangulaires, dont le sol est dallé, contiennent chacune un grand

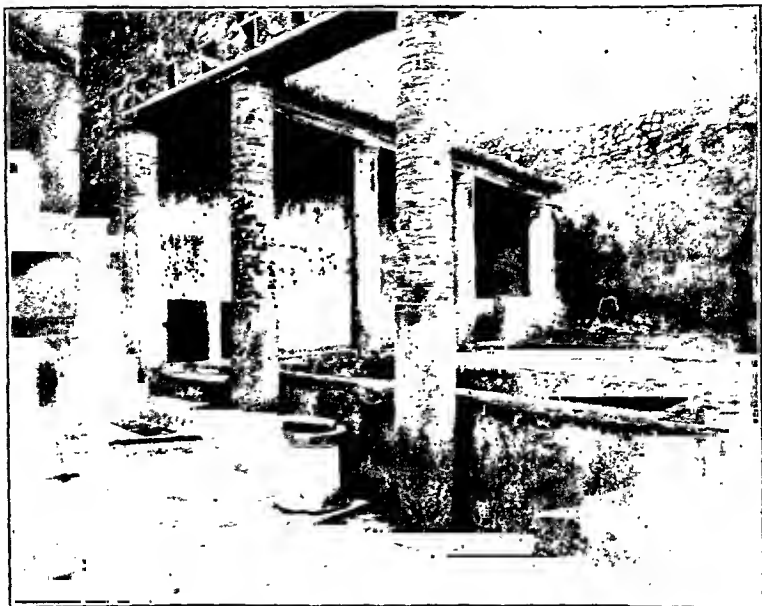


Fig. 126. — Atelier de foulons, à Pompéi.

bassin en pierre; l'un deux ne mesure pas moins de 5 mètres de long. Le mur des deux cours est percé, tout autour, de petites niches, arrondies à la partie supérieure : elles servaient d'armoires. La plus grande des pièces communiquait avec une rotonde, au sol bétonné, qui était voûtée à sa partie supérieure; on n'y a pas découvert de fourneau, ni rien qui la caractérise.

1. Merhn, *Althiburos*, p. 33 et suiv.

## CHAPITRE XI

### SALLES DE RÉUNION. — BIBLIOTHÈQUES

SOMMAIRE. — I. Salles de réunion. — II. Bibliothèques.

#### § 1<sup>er</sup>. — *Salles de réunion.*

Les salles de réunion portaient chez les Romains le nom de *schola*, que les inscriptions orthographient souvent *scola*<sup>1</sup>. Ce terme désignait, en effet, d'une façon générale les lieux où l'on se rassemblait pour causer et discuter ; ainsi, on donnait ce nom aux petites constructions en forme d'exèdres, avec des bancs ordinairement demi-circulaires, établies sur les places publiques à la disposition des promeneurs : on en voit de telles au forum triangulaire de Pompéi et sur la place publique de Chemtou, en Tunisie<sup>2</sup>. Mais le plus souvent il s'appliquait à des édifices ou parties d'édifices réservés pour des assemblées profanes ou religieuses, des fêtes, des repas de corps. Les *scolae* les mieux connues sont celles qui servaient à des collèges professionnels ou funéraires. La *schola* des *Sodales Serrenses*, située près de Rome, sur la voie Nomentane, se présentait sous l'apparence d'une salle carrée de 5 mètres de côté ; tout autour était disposé un banc, peint en rouge ; au centre, un autel, également revêtu de couleur rouge<sup>3</sup>. Nous avons donné plus haut le plan de la salle des dendrophores d'Ostie, qui appartenait au temple de Cybèle : il affecte une forme trapézoïdale et est pareillement entouré d'un banc (fig. 83). Une autre, consacrée à Silvain, et sise sur la Voie Appienne, était, au contraire, sur plan circulaire ; le long du mur, intérieurement et à distances régulières régnaient des sièges, dont on a noté des vestiges<sup>4</sup>. On trouvera à la fig. 136 le plan des différentes salles où les collèges militaires se réunissaient dans le camp

1. Waltzing, *Les corporations professionnelles chez les Romains*. Louvain, 1896, 8°, I, p. 211 et suiv. ; Cagnat, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Schola*.

2. J. Toutam, *Mém. présentés par divers savants à l'Acad. des Inscr.* X, p. 463 et suiv.

3. *Bull. di arch. crist.*, 1864, p. 57 et suiv.

4. C. Fea, *Varietà di Notizie ..... sopra scavi recenti di antichità in Roma e nei contorni*, Rome, 1820, 8°, p. 175, pl. II.

de la légion III<sup>e</sup> Auguste, à Lambèse. Il n'y a point, dans ces pièces, trace de bancs ou de sièges en maçonnerie, comme dans ceux qui viennent d'être cités; mais le droit d'entrée dans ces associations portant le nom très particulier de *scannarium*, il faut en conclure que là aussi il existait des *scamna* pour les membres.

La caractéristique matérielle de ces salles de réunion était donc, non point telle ou telle forme, mais la présence de bancs disposés autour de la pièce : c'est à ce signe qu'on peut les reconnaître aujourd'hui, quand aucune inscription trouvée sur place n'en fait connaître la nature.

Parmi les salles de réunion destinées au public, les plus intéressantes sont assurément les bibliothèques.

## § II. — Bibliothèques.

Les grandes bibliothèques <sup>1</sup> étaient inconnues aux Romains des

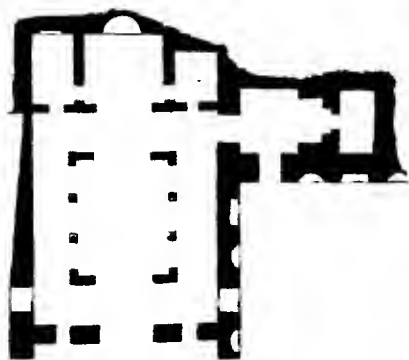


Fig. 127. — Bibliothèque du temple d'Auguste.

premiers âges; même après la conquête de la Grèce et l'évolution intellectuelle qu'elle engendra, leurs successeurs ne se hâtèrent pas de suivre l'exemple des souverains hellénistiques, fondateurs des bibliothèques d'Alexandrie et de Pergame. Le premier établissement de cette sorte est dû à Asinius Pollio qui en dota l'*Atrium libertatis* (39 av. J.-C.) ; dix ans plus tard, Auguste créa la bibliothèque

du Palatin, dont on a cru retrouver une partie <sup>2</sup>. Peu après Octavie en ajouta une à son Portique : toute trace en a disparu. Par contre nous avons gardé celle du Temple d'Auguste dont on fit aux bas-temps l'église de Santa Maria Antiqua <sup>3</sup>. Elle consistait (fig. 127)

1. R. Cagnat, *Les bibliothèques municipales dans l'Empire romain* (Mém. de l'Acad. des Inscr., XXXVIII, 1<sup>re</sup> partie); A. Langie, *Les bibliothèques publiques dans l'ancienne Rome et dans l'Empire romain*, Fribourg, 1908, 8°.

2. Deglane, *Gaz. arch.*, 1888, p. 154.

3. Hülsen, *Röm. Mittheil.*, 1902, p. 83 et suiv.; *Forum romain*, p. 169 et suiv.

en une grande salle avec portique tout autour, soutenu par quatre pilastres rectangulaires et deux couples de colonnes de granit : dans le fond s'ouvraient trois pièces, une grande au milieu et deux plus petites ; deux chambres se prolongeaient à droite du monument, le long du temple. La salle centrale servait probablement de salle de lecture ; les pièces et les chambres latérales, de magasins pour les livres. Des autres bibliothèques de Rome nous n'avons conservé aucun reste, sauf peut-être pour celle du Temple de la Paix. Elle aurait occupé, suivant certains auteurs <sup>1</sup>, la pièce quadran-

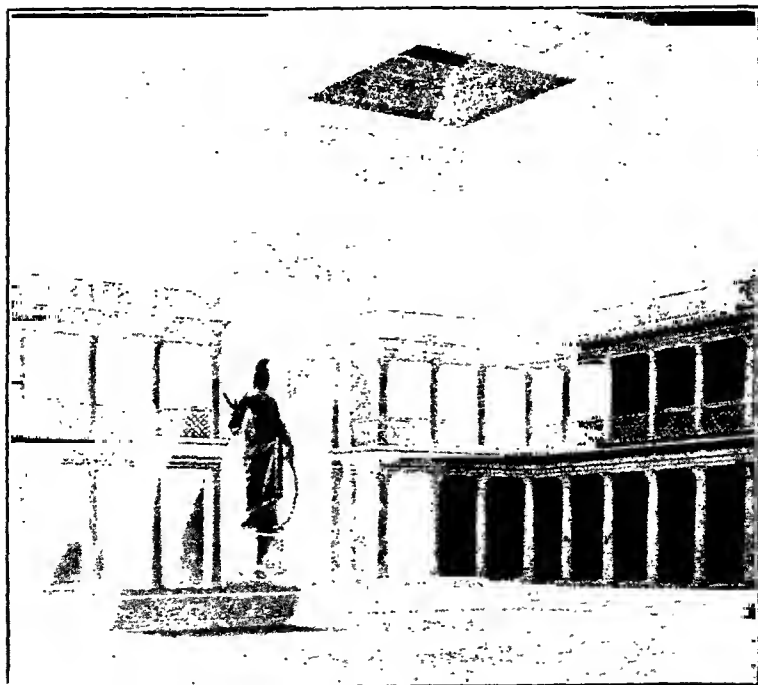


Fig. 128. — Bibliothèque d'Éphèse. Restauration de Niemann.

gulaire qui existe derrière la rotonde des Saints Cosme et Damien.

De Rome la mode et la tradition des bibliothèques gagna les provinces <sup>2</sup>. Deux types très complets en ont été trouvés au cours

1. Lanciani, *Bull. comun.*, 1882, p. 39.

2. Liste des bibliothèques connues dans Cagnat, *op. cit.*, p. 6 et suiv., et dans Langie, *op. cit.*, p. 78 et suiv.

de fouilles en Asie et en Afrique, qui nous enseignent comment leur aménagement était compris. Ils reproduisent, d'ailleurs, avec des variantes toutes superficielles, les dispositions qui ont été notées à Rome dans la bibliothèque du Temple d'Auguste. D'une part la salle de lecture, avec des rayons pour les manuscrits, constituait le centre de la construction, parfois même la construction tout entière ; de l'autre, des pièces plus ou moins nombreuses servaient de dépôts de livres. La salle de lecture, élégamment décorée, était ornée, au fond, d'une niche où se dressait une statue. A Pergame, c'était une Minerve ; à Timgad on a recueilli, dans le voisinage du monument, une tête de femme qui semble bien aussi avoir été une Minerve. L'image de cette déesse faisait, pour ainsi dire, partie du mobilier habituel d'une bibliothèque.

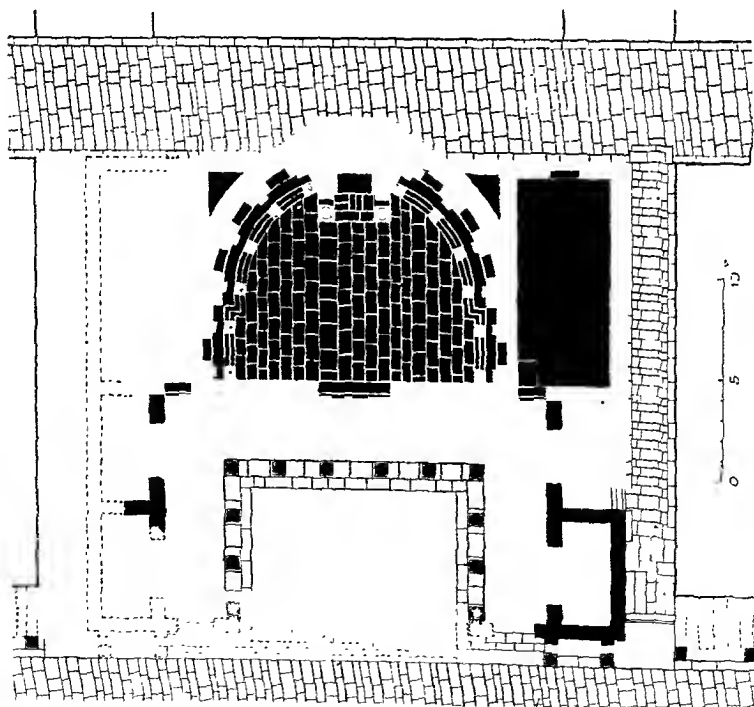


Fig. 129. — Bibliothèque de Timgad.

Nous donnons ici une reconstitution de la bibliothèque d'Éphèse <sup>1</sup>

1. Heberdey, *Jahreshefte des österr. arch. Institutes in Wien*, 1905 (VIII), Beiblatt, p. 297 et suiv. ; cf. 1908 (XI), p. 118 et suiv. (Article de W. Wilberg).

par Niemann (fig. 128). L'édifice date, d'après une inscription, de l'époque de Trajan. Il était précédé d'un escalier de cinq marches ; quatre couples de colonnes reliées à des pilastres appliquées contre la façade encadraient les trois portes d'entrée, constituant ainsi des édicules au fond desquels étaient des statues de la Science, de la Sagesse, de la Vertu.

La salle de lecture mesure 16 m. 50 sur 11. En face la porte d'entrée s'ouvre une grande niche demi-circulaire, large de 4 m. 30 et profonde de 2 m. 50 ; c'est là que se dressait l'image de Minerve. Tout autour de la pièce règne un rebord large de 1 m. 30 environ ; il est surmonté d'une série d'armoires rectangulaires hautes de 2 m. 80, larges de 1 mètre, et profondes de 0 m. 50, qui contenaient les manuscrits. Niemann admet que la hauteur de la salle devait être de 16 mètres ; il croit à l'existence de deux étages de niches superposées, desservies par des galeries en saillie ; le rebord dont il a été question plus haut aurait servi d'appui aux colonnes qui soutenaient ces galeries. La bibliothèque aurait été éclairée par'en haut au moyen d'une ouverture centrale disposée dans la toiture et par des fenêtres ménagées dans la façade, au-dessus des édicules qui la décorent.

Les mêmes dispositions dans l'ensemble ont été notées pour la bibliothèque de Timgad <sup>1</sup> (fig. 129). On y accède par une cour rectangulaire, qui ouvrait sur une des grandes voies de la ville et que des portiques enveloppent de trois côtés. Les oisifs qui y séjournaient et les passants ont couvert les fûts des colonnes d'inscriptions à la pointe, grossières comme de coutume. La salle est de forme demi-circulaire. Là encore nous retrouvons, aménagées dans le mur, les armoires que l'on a constatées à Éphèse, le rebord qui entoure la pièce, supportant des colonnes et correspondant sans doute à des galeries en saillie étagées dans la hauteur. Mais la salle de lecture est plus petite ; aussi avait-on construit à droite et à gauche deux grandes pièces pour y déposer les livres ; la cour à portiques était pareillement bordée de chambres qui ont pu servir au même usage.

1. Cagnat, *loc. cit.*, p. 16 et pl. II ; Cagnat-Ballu. *Timgad*, p. 298 et suiv. : cf. pl. XXXVIII.

---

## CHAPITRE XII

### LES CAMPS ET LES DÉFENSES DES FRONTIÈRES

SOMMAIRE. — I. La défense des frontières. *Le limes imperii*. — II. Camps. — III. Casernements. — IV. *Praetorium*. — V. Fossés. — VI. Casernes.

Pendant la longue période où les Romains, entraînés chaque jour à de nouvelles opérations militaires, étaient obligés de tenir tous les ans la campagne, d'abord en Italie, puis en Occident ou en Orient, souvent des deux côtés à la fois, les armées en marche s'enfermaient soit pour une nuit, soit pour quelques jours dans des camps construits à la hâte ; quand ils devaient y séjourner plus longtemps, par exemple pour un siège ou pendant la mauvaise saison, les soldats apportaient plus de soin à l'établissement de l'enceinte fortifiée et employaient, pour la construire, des matériaux moins périssables. On conçoit que des fortifications de cette nature ne nous aient laissé que fort peu de souvenirs sur le terrain. Nous pouvons citer, parmi les traces les plus importantes de camps passagers qui aient été rencontrées, celles du camp de Mauchamp sur l'Aisne, établi par César en 57 av. J.-C., et celles que M. Schulten croit avoir retrouvées à Numance ; elles remonteraient au fameux siège que cette ville eut à soutenir au temps de Scipion Émilien <sup>1</sup>. La grandeur de ces camps de marche dépendait naturellement de l'importance des armées qui devaient s'y retrancher.

#### § I<sup>er</sup>. — *La défense des frontières. Le limes imperii.*

A partir de l'empereur Auguste les troupes devenues permanentes furent massées aux frontières de l'empire romain. On les caserna

1. Quant aux enceintes, nombreuses en France, qu'on a appelées et qu'on appelle encore « camps de César », on a reconnu depuis longtemps qu'elles ne sont point romaines ou remontent tout au plus à la fin du iv<sup>e</sup> siècle de notre ère. Sur cette question, voir, par exemple, De la Noë, *Principes de la fortification antique*, II (fortification romaine) [Extrait du *Bulletin de géogr. histor. et descriptive*, 1889, n° 4].

dans une série de forts, solidement établis, en vue d'une occupation prolongée. Ces différents forts se reliaient entre eux par des voies militaires ; ils étaient protégés par des lignes de défense qui variaient suivant les pays<sup>1</sup>.

A la limite de la Germanie romaine, la frontière se caractérisait, partout où elle n'empruntait pas le cours d'un fleuve, par un retranchement continu de hauteur moyenne, en avant duquel était creusée une tranchée. A quelques centaines de mètres en arrière s'échelonnaient des fortins et des tours qui se succédaient à des distances variant de 8 à 10 kilomètres sur le Mein et atteignant jusqu'à 18 kilomètres sur le Rhin inférieur<sup>2</sup>. Les tours étaient surtout destinées à l'emploi des signaux de feu. Du côté de la Rétie, depuis Lorch jusqu'au Danube, dont il suivait parallèlement le cours jusqu'au nord de Pforing, le rempart se composait d'un mur de pierres sans fossé ; on a trouvé de ce côté moins de fortins et presque point de tours à signaux.

En Bretagne, la défense était organisée différemment<sup>3</sup>. Le *vallum* d'Hadrien se présentait sous la forme d'un mur de 110 kilomètres de long avec fossé extérieur, protégé contre les attaques à revers par deux retranchements en terre, élevés de part et d'autre d'un même fossé. Le mur mesurait 1 m. 50 environ de largeur et 5 mètres de hauteur ; le fossé était profond de 4 mètres. Les fortins, défensifs, distants de 6 kilomètres et demi, sont exactement appliqués contre la muraille ; quelques-uns faisaient même saillie au dehors. Entre chacun d'eux s'échelonnaient des fortins plus petits, à un mille environ l'un de l'autre. Le rempart d'Antonin formait un remblai de terre, large de 5 mètres en moyenne à la base, reposant sur un pavement de pierre et haut de 1 m. 25 ; en avant courait un fossé de 5 mètres de profondeur. Ce rempart était protégé tous les

1. Cagnat, *Les frontières militaires de l'Empire romain* (*Journal des Savants*, 1901, p. 29 et suiv.) et *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Limes* : Kornemann, *Die neuste Limesforschung* (*Klio*, 1907, p. 73 et suiv.). Cf. la bibliographie qui accompagne ces articles.

2. A. Cohausen, *Der röm. Grenzwall in Deutschland*, Wiesbaden, 1884, 4° ; De la Noë, *op. cit.*, p. 80 et suiv., O. von Sarwey et F. Hettner, *Der obergermanisch-rätische Limes* (en cours de publication) ; *Der röm. Limes in Oesterreich*, Vienne, in-4° (en cours de publication).

3. Bruce, *The Roman Wall, a Description of the Mural Barrier of the North of England*, Londres, 2<sup>e</sup> éd., 1867, 4° ; *The Antonine Wall Report... made under the direction of the Glasgow Archaeological Society* : Glasgow, 1899, 8° ; G. Macdonald, *The Roman Wall in Scotland*, Glasgow, 1911, 8° ; Toutain, *La Bretagne romaine* (*Journal des Savants*, 1908, p. 457 et suiv.).

deux kilomètres et demi par des fortins et, de loin en loin, par des tours de guet.

La Dobrudja <sup>1</sup>, de Rassowa à Kustendjé, était fermée par trois retranchements à peu près parallèles, un petit rempart de terre, un grand rempart également de terre et un mur de pierre, qui se sont, sans doute, remplacés l'un l'autre. Le grand rempart de terre est une levée, large à son sommet de 2 mètres et comprise entre deux fossés profonds ; de loin en loin on y avait aménagé des passages. Le mur en pierre, haut de 3 mètres, est précédé, lui aussi, du côté du Nord, d'un fossé. Comme en Germanie et en Bretagne des fortins complètent le système de défense.

En Afrique, il y avait, d'après le Code Théodosien, un fossé à la limite des possessions romaines officielles ; on en a retrouvé sur divers points des traces certaines, ainsi que du rempart, en terre ou en pierre, qu'il protégeait, comme aussi des postes fortifiés et des tours à signaux qui le commandaient <sup>2</sup>.

Ces forteresses de la frontière, les importantes comme les petites, offrent une grande similitude de plan ; elles reproduisent fidèlement les dispositions adoptées pour l'établissement des camps romains, qui se sont maintenues sans changement essentiel à toutes les époques <sup>3</sup>.

## § II. — *Camps.*

Nous connaissons les camps de l'époque républicaine surtout par Polybe <sup>4</sup>. Il n'est pas inutile d'en indiquer brièvement le tracé, non qu'il y ait chance pour les archéologues d'en retrouver jamais l'application sur le terrain, mais parce que c'est le type duquel sont dérivés les camps de l'époque impériale.

Le tracé des camps était soumis aux mêmes règles rituelles que celui des villes <sup>5</sup>. L'enceinte était carrée ; le front regardait le

1. J. Michel, *Mém. des Antiquaires de France*, XXV, p. 215 et suiv. ; C. Schuchhardt, *Arch. epigr. Mitth.*, 1885, p. 87 et suiv. ; Gr. G. Tocilescu, *Fouilles et recherches archéologiques en Roumanie*, Bucarest, 1900, 4<sup>e</sup>, p. 145 et suiv.

2. Cagnat, *Armée romaine d'Afrique* (2<sup>e</sup> éd.), Paris, 1913, 4<sup>e</sup>, p. 547 et 598.

3. Marquardt, *Organisation militaire*, p. 109 et suiv. (d'après Nissen), p. 351 et suiv. ; Masquelez, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio au mot *Castra* ; Stuart Jones, *Companion to Roman History*, p. 226 et suiv.

4. Polyb., VI, 27 à 32.

5. Cf. plus haut, p. 57.

levant ; l'arrière, le couchant : le côté droit, le midi ; le côté gauche, le nord. Au milieu de chacun des côtés s'ouvrait une porte : **porta praetoria** par devant, **porta decumana** par derrière : **porta principalis dextra**, à droite, **porta principalis sinistra**, à gauche. Ces deux dernières étaient réunies par une grande voie, large de 100 pieds, la **via principalis** : le **decumanus maximus** reliait les deux autres ; il était large seulement de 50 pieds. L'orientation qui vient d'être indiquée était, d'ailleurs, toute théorique : on tenait aussi très souvent compte des besoins militaires : le front du camp devait être tourné, en pareil cas, du côté le plus favorable à la recherche de l'eau et des vivres.

Dans le système que nous décrit Polybe (fig. 130), la *via princi-*

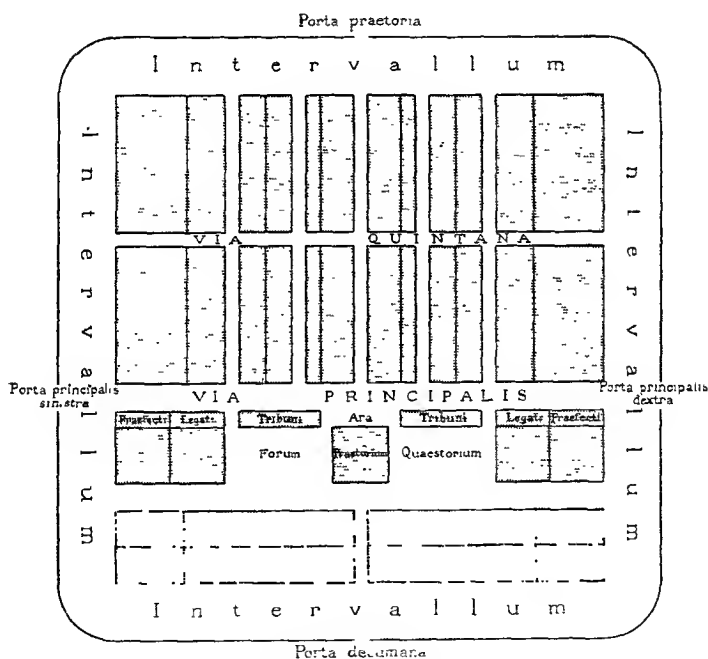


Fig. 130. — Camp de Polybe.

*palis* divisait le camp en deux parties ; la **pars antica** qui comprenait les  $\frac{2}{3}$  de la surface totale et la **pars postica** qui en comprenait le  $\frac{1}{3}$ . La première était divisée elle-même en deux par une voie parallèle à la *via principalis*, large de 50 pieds, nommée **via quin-**

*tana*. Cette partie du camp était réservée aux légions et aux ailes d'alliés ; elles campaient *per strigas* — la *striga* étant un rectangle dont les côtés les plus longs sont parallèles aux plus longs côtés du terrain mesuré. On divisait donc l'*antica* en six *strigae* (doubles rangées de tentes), qui étaient séparées dans le sens de la longueur par cinq voies de 50 pieds de large, le *decumanus* constituant la voie centrale de cet ensemble : c'est sur ces dernières que donnait l'entrée des tentes.

La *pars postica* était assignée à l'état-major et aux *extraordinarii* ; ces groupes y campaient *per scamna*, le *scamnum* étant un rectangle dont les longs côtés étaient parallèles au front du camp et à la *via principalis*. En bordure de celle-ci on plaçait les officiers : *legati*, *tribuni*, *praefecti socium*. Au centre, à l'endroit où elle était coupée par le *decumanus*, s'élevait la tente du général en chef, le *praetorium*, l'entrée tournée vers la porte prétorienne. Sur le devant était l'autel où il sacrifiait ; à gauche, le tribunal où il rendait la justice ; à droite, l'*augurale* où il prenait les auspices ; derrière les tentes des tribuns, le *quaestorium*, réservé au questeur, et le *forum*, qui était la place du marché. Une voie parallèle à la voie principale et large de 100 pieds séparait le prétoire et le quartier des officiers des *scamna* réservés aux *extraordinarii*. Entre le retranchement et les tentes les plus voisines s'étendait, tout autour des camps, un espace libre de 200 pieds de large : l'*intervallum*.

Le système qui servait de base à tous ces calculs était, on le voit, le système décimal.

Pour l'époque impériale, nous sommes beaucoup mieux renseignés ; car nous possédons non seulement un ouvrage théorique, le *liber de munitionibus castrorum* attribué à Hygin, mais encore et surtout des restes considérables des camps romains qui ont été fouillés et ont livré les renseignements les plus intéressants.

Le camp décrit par Hygin <sup>1</sup> (fig. 131) remonte à la première moitié du II<sup>e</sup> siècle de notre ère <sup>2</sup>. Nous y retrouvons les grandes divisions du camp de Polybe : la *via principalis*, réunissant les deux portes dites *principales*, elles aussi, la *porta decumana* et la

1. Cf. Alf. von Domaszewski, *Hygini Gromatici liber de munitionibus castrorum*, avec le commentaire, Leipzig, 1887, 8° ; E. Fabricius, *Ueber die Lagerbeschreibung des Hyginus* (*Bonner Jahrbücher*. CXVIII, 1909, p. 54 et suiv.).

2. Von Domaszewski, *ibid.*, p. 69 et suiv.



30 pieds et courant sur les quatre côtés, parallèlement au rempart (*via sagularis*).

D'autre part, la forme du camp n'était plus carrée : il était devenu rectangulaire et se composait de trois parties à peu près égales : entre la *via principalis* et la *porta praetoria*, la **praetentura** ; entre la *via quintana* et la *porta decumana*, la **retentura** ; entre la *via principalis* et la *via quintana*, le *praetorium* et les *latera praetorii* ; ceux-ci étaient réservés aux troupes de la garde.

Dans les différents rectangles compris entre les voies campaient les soldats *per scamna et strigas* ; mais *scamna* et *strigae* n'étaient point disposés comme au temps de Polybe. Dans la *praetentura* on avait adopté le système des *scamna*, c'est-à-dire du campement en largeur. Deux *scamna*, le long de la voie principale, étaient assignés aux légats et aux tribuns ; c'est de ce côté aussi qu'étaient installés l'hôpital, l'infirmerie des chevaux, l'atelier d'armes. Les autres

*scamna* étaient, en grande partie, réservés aux ailes de cavalerie. Au contraire c'est le système des *strigae* qui commandait la répartition des troupes dans les *latera praetorii*. Le *praetorium* mesurait 720 pieds de longueur.

Le centre de la *retentura* était occupé par le *quaestorium*, long de 480 pieds.

Les détails où entre Hygin pour le campement des soldats sont tout à fait intéressants. Marquardt les résume ainsi <sup>1</sup> : « Chaque rangée de tentes formait en règle générale un *semistrigium*, c'est-à-dire un espace de 30 pieds de large et 120 pieds de long, destiné à une centurie au complet de 100 hommes (fig. 132). Tous les dix hommes constituaient un *contubernium* et occupaient ensemble une tente ; chaque tente avait

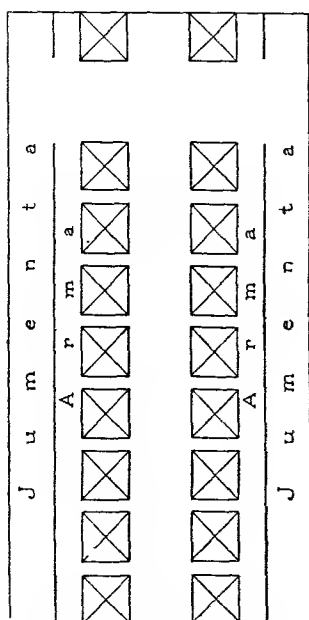


Fig. 132. — Campement par *strigae*.

espace de 10 pieds de long sur 14 pieds de large pour les armes et

1. *Organisation militaire*, p. 356.

les *jumenta* ; le tout formait un rectangle de 10 pieds de long sur 24 pieds de large, de sorte qu'il restait encore sur la largeur de la *striga* 6 pieds de libres pour les communications. Mais dans la légion dont parle Hygin, la centurie avait en réalité 80 hommes, dont 16 étaient toujours de garde; il n'y avait donc dans le *semistrigium* que huit tentes, chacune pour huit hommes et une neuvième pour les centurions. La cohorte occupait ainsi un rectangle de 30 pieds de large et 720 pieds de long; en cas de nécessité, on pouvait lui attribuer, au lieu de cet espace, un rectangle de même surface, mais de forme différente, par exemple de 60 pieds de large sur 360 pieds de longueur. Les *cohortes miliariae* parmi lesquelles il faut ranger la première cohorte de la légion, recevaient un espace double : il en était de même des *cohortes praetoriae*, des *primipilares* et des *evocati*. Pour la cavalerie on comptait 30 hommes par *semistrigium*, de sorte qu'une *ala quingenaria* occupait 12 1/2 *semistrigia*, une *ala miliaria*, 25 *semistrigia* ; une *cohors equitata*, du moment où l'on comptait l'*equus* pour 2 1/2 *pedites*, était considérée comme composée de 680 hommes et recevait, par conséquent, 7 *semistrigia* : une *cohors equitata miliaria* avait le double de ce terrain, c'est-à-dire 14 *semistrigia*. »

Les camps et les fortins fouillés en différents endroits<sup>1</sup> confirment toutes les prescriptions théoriques d'Hygin : ce n'est que dans les détails qu'ils diffèrent entre eux. On trouvera reproduits ci-contre le plan de trois camps de différentes époques, celui de Neuss tel qu'il devait être au début du 1<sup>er</sup> siècle de notre ère, le même transformé postérieurement à l'année 70, celui de Lambèse bâti sous Hadrien et conservé avec des modifications de détail du III<sup>e</sup> siècle.

Le premier<sup>2</sup> est rectangulaire avec les angles arrondis, suivant la coutume (fig. 133) : les côtés mesurent 2000 pieds en longueur et 1540 en largeur ; l'intervallum a 100 pieds, dont 20 étaient pris par la *via sagularis*. La *via principalis* divise le camp dans la proportion de 3 à 5 ; elle mesurait 125 pieds ; les *scamua* et les *strigae* sont mélangés dans toutes les parties de l'enceinte : le *praetorium* s'ouvrait sur la *via principalis* ; derrière lui, séparé par une voie de 25 pieds, on croit qu'il y avait le *quaestorium*.

1. Les plus complètement déblayés sont, en Bretagne, ceux de Newstead et de Housesteads ; en Allemagne, ceux de Saalburg et de Neuss : celui de Lambèse en Afrique.

2. A. Oxé, *Bonner Jahrbücher*. CXVIII. 1909, pl. II : cf. p. 75 et suiv.

face tournée vers le forum qui regardait le Sud, l'hôpital et l'arsenal. Ce camp était fait pour contenir une légion, deux cohortes auxiliaires et une aile de cavalerie.

Après la guerre batave, la garnison de Neuss ayant été réduite seu-

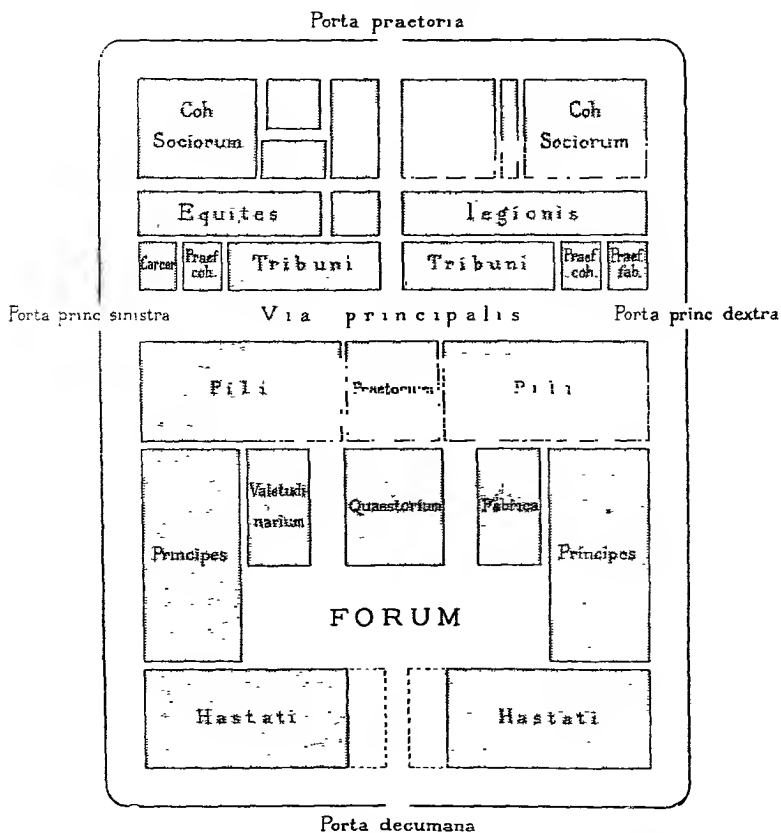


Fig. 133. — Plan du camp de Novaesium, au début du 1<sup>er</sup> siècle de notre ère.

lement à une légion, on put augmenter les commodités des soldats. Nous retrouvons dans le plan d'alors<sup>1</sup> (fig. 134) les éléments que nous connaissons, comme voies, comme portes, comme édifices; mais le *quaestorium* a disparu absorbé par le *praetorium*; à sa

1. Il a été dressé par H. Nissen, dans les *Bonner Jahrbücher*, CXI et CXII, 1904. p. 89.



de former des associations militaires (fig. 135). Il était, lui aussi,

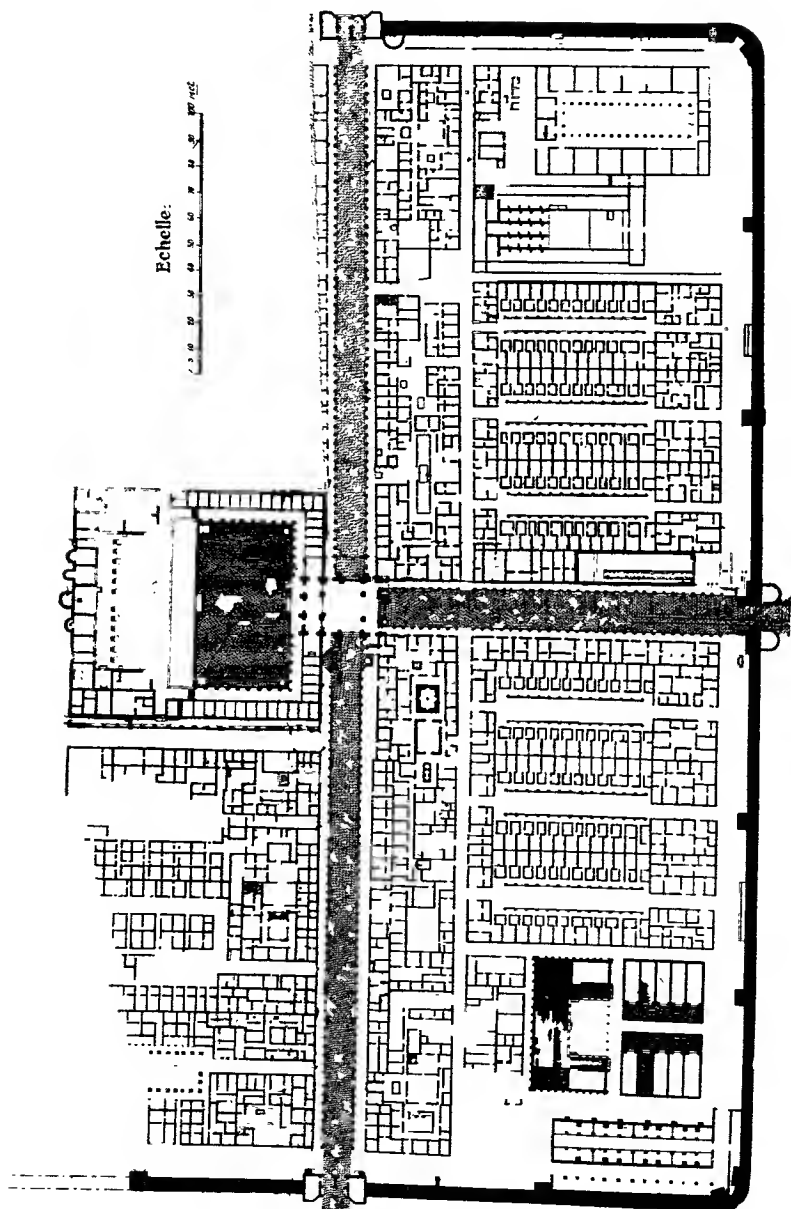


Fig. 135. — Plan de la partie septentrionale du camp de Lambèse.

destiné à contenir une légion. Sa longueur est de 500 mètres et sa largeur de 420 mètres. Les voies *principalis* et *praetoria* aboutissent aux portes réglementaires. Les portes sont défendues par des bastions, circulaires à la porte prétorienne, carrés, à pans coupés, avec corps de garde intérieur aux autres. Ces bastions se reliaient entre eux à l'étage supérieur par une galerie à claire-voie, continuation du chemin de ronde <sup>1</sup>. La *praetentura* est très réduite. Comme dimension, elle ne représente guère que le quart de la surface totale. En bordure de la voie principale sont des *scamna* occupés par des maisons avec bassins et atriums : là étaient logés les officiers. Au delà entre une voie secondaire et la porte prétorienne on a découvert, établis suivant le système des *strigae*, des casernes, des citernes, des écuries, des magasins et des constructions dont on ne peut préciser la nature. De chaque côté du *praetorium* s'étendent d'autres casernes disposées de même. Derrière, au delà d'une autre voie, on a déblayé des magasins de vivres et, détail tout à fait inconnu aux temps plus anciens, un établissement de bains très important. La dernière bande, avant la porte décumane, renferme encore des casernes semblables à celles de la *praetentura*. Le mur de l'enceinte était flanqué de bastions, au nombre de quatre sur les faces les plus courtes, de cinq sur les deux autres : leur saillie, presque nulle à l'extérieur, est tournée vers l'intérieur de la fortification : ils servaient d'escaliers pour accéder au chemin de ronde et de plate-forme pour y installer des machines de guerre. Les salles de réunion pour les collèges militaires étaient disposées au fond du prétoire, ainsi que nous le dirons tout à l'heure.

Les parties les plus intéressantes dans ces différents camps sont les casernements des soldats et le prétoire.

### § III. — Casernements.

Les casernements sont constitués d'après les préceptes d'Hygin. Chaque caserne se compose d'une avenue centrale bordée d'une série de chambres avec portique antérieur. Ces chambres sont doubles en profondeur : la première partie, celle qui donne sur le passage, était plus petite : elle contenait les armes ; la seconde, plus développée, formait la chambrée proprement dite. Les bêtes de somme étaient attachées extérieurement, sous l'auvent du

1. Voir ce qui a été dit plus haut des portes de villes fortes.

portique. Mais tandis que, d'après Hygin, il suffit de huit tentes par centurie, à Neuss, comme à Lambèse, comme à Newstead, le nombre des chambrées est plus considérable ; car on disposait de plus de place dans un camp permanent qu'ailleurs et l'on pouvait donner leurs aises aux soldats. A la suite de la ligne des chambrées, et occupant un espace environ du tiers ou du quart en longueur, on remarque une série de pièces qui servaient de logement au centurion et à ses lieutenants. Les *strigae* étaient accotées l'une à l'autre. Voir la fig. 135.

#### § IV. — *Praetorium*.

Le prétoire <sup>1</sup>, qui était primitivement, ainsi qu'il a été dit plus haut, la tente du général et, dans les camps un peu importants, sa maison et le centre du commandement, prit, à l'époque impériale, un grand développement. Il se présente, aussi bien dans les camps légionnaires que dans les petits fortins qui s'échelonnaient aux frontières, sous la forme d'un édifice imposant, composé d'une série de chambres groupées autour d'une ou plusieurs cours centrales.

Les plus complets comprennent trois parties bien distinctes :

1<sup>o</sup> Une salle d'entrée étendue qui est traversée par la *via principalis*. La pièce peut tenir toute la largeur de l'édifice comme à Saalburg, où on lui a donné le nom de « salle d'exercices » et dans beaucoup d'autres fortins des bords du Rhin ; elle peut la dépasser même très sensiblement à droite et à gauche, formant ainsi des ailes avancées, comme à Newstead ; elle peut au contraire, comme à Lambèse, être ramassée devant la porte d'entrée et constituer une sorte d'arc de triomphe *quadrifrons* à baies multiples.

2<sup>o</sup> Une première cour, entourée de bâtiments. A Lambèse, ceux-ci constituaient peut-être deux étages. Il a été prouvé qu'ils servaient, en grande partie du moins, de dépôts d'armes et de munitions (*armamentarium*). On admet qu'il devait en être ainsi ailleurs, par exemple à *Castra Vetera*, sur le Rhin, où des fouilles récentes ont mis au jour le prétoire d'un camp de deux légions, contemporain du début de l'Empire <sup>2</sup> ; les chambres qui entourent la cour y sont doubles en profondeur. Certains auteurs donnent à cette cour le nom d'*atrium*.

1. Cagnat, dans le *Dict. de Saglio*, au mot *Praetorium*.

2. H. Lehner, *Bonner Jahrbücher*, CXXII, 1913, p. 312 et suiv. et pl. xii.

3° Une seconde cour que l'on a caractérisée par le titre de « cour sacrée » à cause de l'édifice qui, partout, en forme la chambre centrale, au fond, et qui n'est autre que la chapelle où l'on déposait l'aigle et les *signa*. Comme l'argent des légionnaires

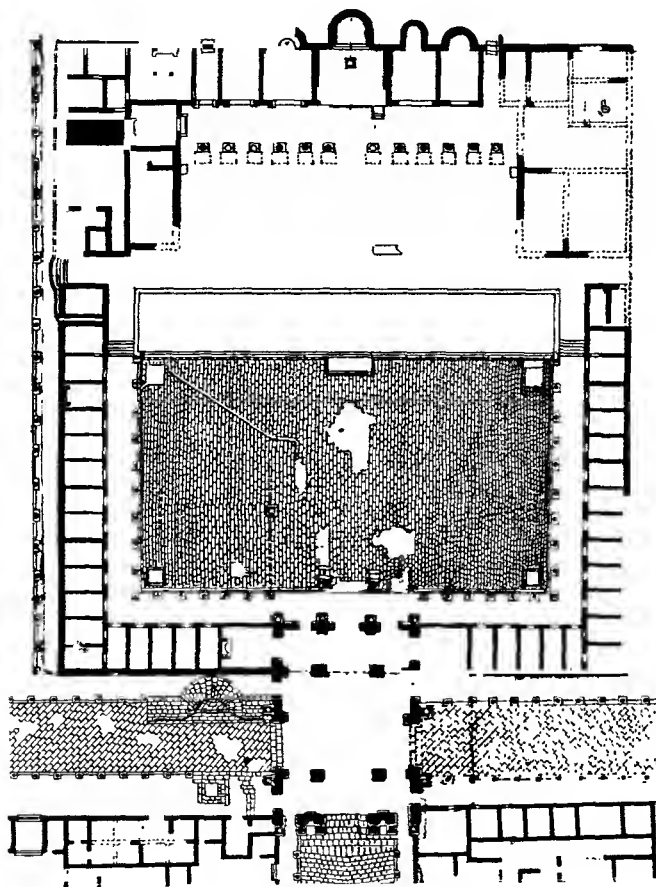


Fig. 136. — Praetorium de Lambèse.

et leurs épargnes étaient sous la protection de ces enseignes, objets sacrés entre tous, au-dessous du sanctuaire existent souvent une ou plusieurs caves, servant d'*aerarium*. De chaque côté de la chapelle on groupait les bureaux de la division; c'est là aussi que

lorsque les sous-officiers eurent le droit de se constituer en collèges, furent installées leurs salles de réunion.

On verra nettement tout cela sur le plan du prétoire de Lambèse <sup>1</sup> (fig. 136). D'autres prétoires, plus simples, ne présentent point de salle d'entrée : c'est le cas, en particulier, du camp de Neuss, dont il a été question plus haut. Ailleurs la séparation entre l'*armamentarium* et la « cour sacrée » n'existe pas : la chapelle des *signa* donne directement sur le portique du fond de l'*atrium* <sup>2</sup>.

Ce n'est qu'à la fin du IV<sup>e</sup> siècle qu'on abandonna cette ordonnance classique des camps romains. Végèce <sup>3</sup> admet que, suivant les nécessités du lieu, on peut leur donner une forme carrée, ou ronde, ou triangulaire, ou oblongue ; mais, se hâte-t-il d'ajouter, « on estime comme les plus beaux ceux dont la profondeur excède d'un tiers la largeur », ce qui nous ramène à la théorie des beaux temps.

C'est aussi vers cette époque que l'on recommença à fortifier les villes dans les différentes provinces de l'Empire. De ces fortifications nous avons parlé au ch. V, § 3.

#### § V. — Fossés.

Les camps, à l'époque républicaine et souvent à l'époque impériale, étaient entourés de fossés ; c'est ce qui résulte des préceptes théoriques donnés par les auteurs et d'un certain nombre d'exemples : c'étaient des fossés à sections triangulaires. « Tel a été trouvé, a écrit de la Noë <sup>4</sup>, le fossé du camp de Mauchamp, sur l'Aisne, le plus important peut-être qu'aient jamais construit les Romains ; tel encore celui d'*Avaricum*, dont le profil se dessine très nettement sur le talus de la route qui conduit de Bourges à la caserne d'artillerie, tels enfin presque tous ceux qui ont été retrouvés en si grand nombre grâce aux fouilles exécutées aux environs de *Gergovia* et d'*Alesia*. » Les mêmes observations ont été faites pour différentes forteresses des frontières de l'Empire. On y a constaté la présence de fossés, parfois deux — c'est le cas à Saalburg <sup>5</sup> —, quelquefois trois, comme à Newstead <sup>6</sup> ; ils couraient tout autour du

1. Cf. tout ce qui en a été dit, avec preuves à l'appui, dans Cagnat, *Armée d'Afrique*, p. 463 et suiv.

2. Exemple : à Theilhofen *Das Obergerm. Limes. Kast. Theilhofen*, p. 5 et pl. II) et à Niederbieber *Bonner Jahrbücher*, 1912, p. 259 et suiv..

3. I, 23 et III, 8.

4. *Principes de la fortification antique*, II, p. 20 : cf. pl. v.

5. Jacobi, *Das Römerkastell Saalburg*, Homburg, 1897, 8°, pl. IX et X.

6. J. Curle, *A Roman Frontier Post*, Glasgow, 1911, 8°, p. 31.

camp, parallèlement à la muraille extérieure, ce qui reculait le bord de la contre-escarpe et tenait l'ennemi plus longtemps arrêté à bonne portée des projectiles. Il ne semble pas que ces fossés aient jamais été remplis d'eau et que les Romains se soient servis de cette méthode pour renforcer leurs ouvrages de fortification. Les auteurs recommandent de donner aux fossés une largeur minima de neuf pieds (2 m. 65) et maxima de 17 pieds (5 m.) : leur profondeur variait, ainsi que les fouilles l'ont appris, entre 0 m. 90 et 2 m. 25. Quand il y avait plusieurs fossés parallèles, la largeur totale de l'obstacle ainsi constitué ne dépassait pas 18 mètres, afin que le bord du fossé extérieur ne se trouvât pas en dehors de la portée efficace du *pilum*.

Mais tous les forts n'étaient pas ainsi défendus par des ouvrages extérieurs. Végèce assure <sup>1</sup> que, depuis longtemps à son époque, on avait perdu l'habitude de creuser des fossés pour protéger les camps. Il faut pourtant reconnaître que, surtout sur la frontière du Rhin, la présence d'un ou plusieurs fossés est à peu près constante.

#### § VI. — Casernes.

Les grandes casernes établies à Rome étaient conçues suivant le plan habituel des camps romains : les *castra praetoria* et ceux de la légion Parthique d'Albano reproduisent exactement le plan des forteresses élevées aux confins de l'Empire. Pourtant, sur le plan antique de Rome, la caserne de la première cohorte des vigiles se présente sous la forme de trois cours allongées, juxtaposées parallèlement, chaque cour étant entourée d'un portique sous lequel s'ouvrent des chambres, à la façon de la caserne des gladiateurs de Pompéi. Pour des groupements de soldats moins importants, pour des cohortes isolées ou même pour des détachements plus faibles, il ne semble pas que l'on s'astreignît à des constructions dispendieuses ; on logeait les soldats comme on pouvait. Les corps de garde des pompiers établis dans l'intérieur de la ville de Rome, un par région, étaient installés dans des maisons achetées ou louées par l'État ; l'un d'eux, découvert près de l'église San Crisogono, se composait d'une cour centrale pavée de mosaïque, avec fontaine au milieu et laraire dans un coin ; autour de cet atrium régnaient

1. *Epit.*, I. 21.

des chambres <sup>1</sup>. C'est aussi ce qui a été constaté à Ostie, où les différentes cohortes de vigiles envoyaient alternativement des compa-

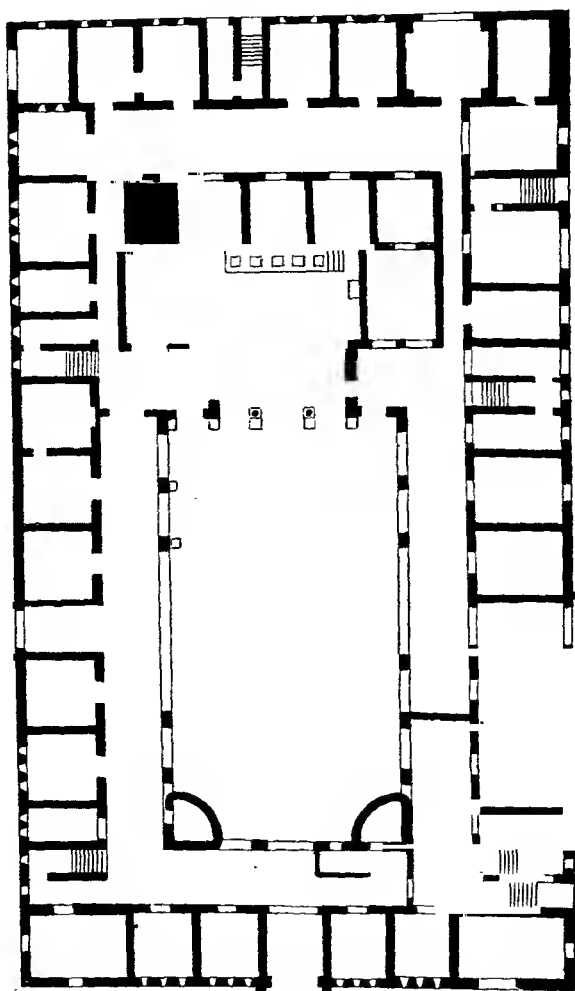


Fig. 137. — Caserne des vigiles, à Ostie.

gnies pour garder les docks et les denrées qui y étaient conservées.

1. Plan dans Et de Magistris. *La militia vigilum della Roma imperiale*, Rome, 1892, 8°, p. 42.

Leur caserne, aujourd'hui entièrement déblayée <sup>1</sup>, est une demeure riche de particulier, entourée de boutiques, suivant l'usage, que l'administration militaire avait acquise vers l'époque d'Hadrien. Elle fut alors transformée pour les besoins des soldats, puis restaurée au temps de Septime Sévère ; à ce moment, dans l'intérêt de la discipline, on boucha toutes les ouvertures qui donnaient sur la rue et on mura les boutiques (fig. 137). La cour centrale, très développée, était ornée des statues de Septime Sévère et de ses successeurs. Le *tablinum* avait été aménagé en sanctuaire, composé d'un vestibule et d'une chapelle. Le vestibule était pavé d'une mosaïque noire sur fond blanc représentant un sacrifice en l'honneur de l'empereur <sup>2</sup>. Dans le sanctuaire, sur une estrade revêtue de marbre, cinq autels portaient les noms de Marc Aurèle et des princes de sa famille. Les pièces qui entouraient la cour servaient de salles de garde et de bureaux ; les soldats étaient logés au premier étage, qui a disparu.

1. Lanciani. *Notizie degli Scavi*. 1888. p. 72 et suiv. ; Vaglieri. *ibid.*. 1912, p. 164 et suiv., et Guida, p. 59 et suiv., pl. m.

2. Carcopino. *Mél. de Rome*. 1907. p. 227 et suiv.

---

## CHAPITRE XIII

### MONUMENTS HONORIFIQUES

SOMMAIRE. — I. Trophées. — II. Colonnes.

#### § I. — Trophées.

C'était une coutume grecque de placer à la suite d'une victoire, à l'endroit où l'ennemi avait commencé à prendre la fuite, un monument commémoratif qu'on appelait « trophée ». Ce trophée consistait, à l'origine, en un tronc d'arbre, auquel on suspendait une armure; dans la suite, on remplaça ce souvenir primitif par une construction de pierre ou de marbre<sup>1</sup>. L'usage fut adopté par les Romains, vers la fin de la République. On cite l'exemple de Cn. Domitius Ahenobarbus et de Q. Fabius Maximus, qui, après leur victoire sur les Allobroges en 121 av. J.-C., élevèrent des tours de marbre au confluent du Rhône et de l'Isère; celui de Sylla qui consacra deux trophées à l'emplacement où il avait vaincu Archelaüs, le général de Mithridate en 86 av. J.-C.; celui de Pompée qui, à la fin de la guerre contre Sertorius, en Espagne, érigea, dans un passage des Pyrénées, un monument en souvenir de ses succès. L'exemple le plus ancien que nous ayons conservé des « Trophées » est l'édifice élevé en l'honneur d'Auguste à la Turbie, à la suite de la soumission des peuplades alpines (6-5 av. J.-C.). Il reposait sur une plate-forme dallée rectangulaire de 87 m. 80 de côté. Au-dessus s'élevait un premier étage, également carré, de 34 mètres de côté, surmonté d'un deuxième étage, beaucoup moins élevé, de 27 m. 10 de côté; le troisième étage, de forme arrondie, était entouré de colonnes et surmonté d'un toit, que couronnait la statue de l'empereur ou un faisceau d'armes<sup>2</sup> (fig. 138).

1. Cf. Ad. Reinach dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Tropaëum*; K. Wölcke, *Beiträge zur Geschichte des Tropaions* (*Bonner Jahrbücher*, XX, 1911, p. 127 et suiv.).

2. Benndorf, *Le trophée d'Auguste près de Monaco. Centenaire de la Société des antiquaires de France*, p. 33 et suiv.; J. C. Formigé, *Le trophée de la Turbie* (*Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1910, p. 76 et suiv.); cf. Dieulafoy, *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, XXXVIII, 2<sup>e</sup> partie.

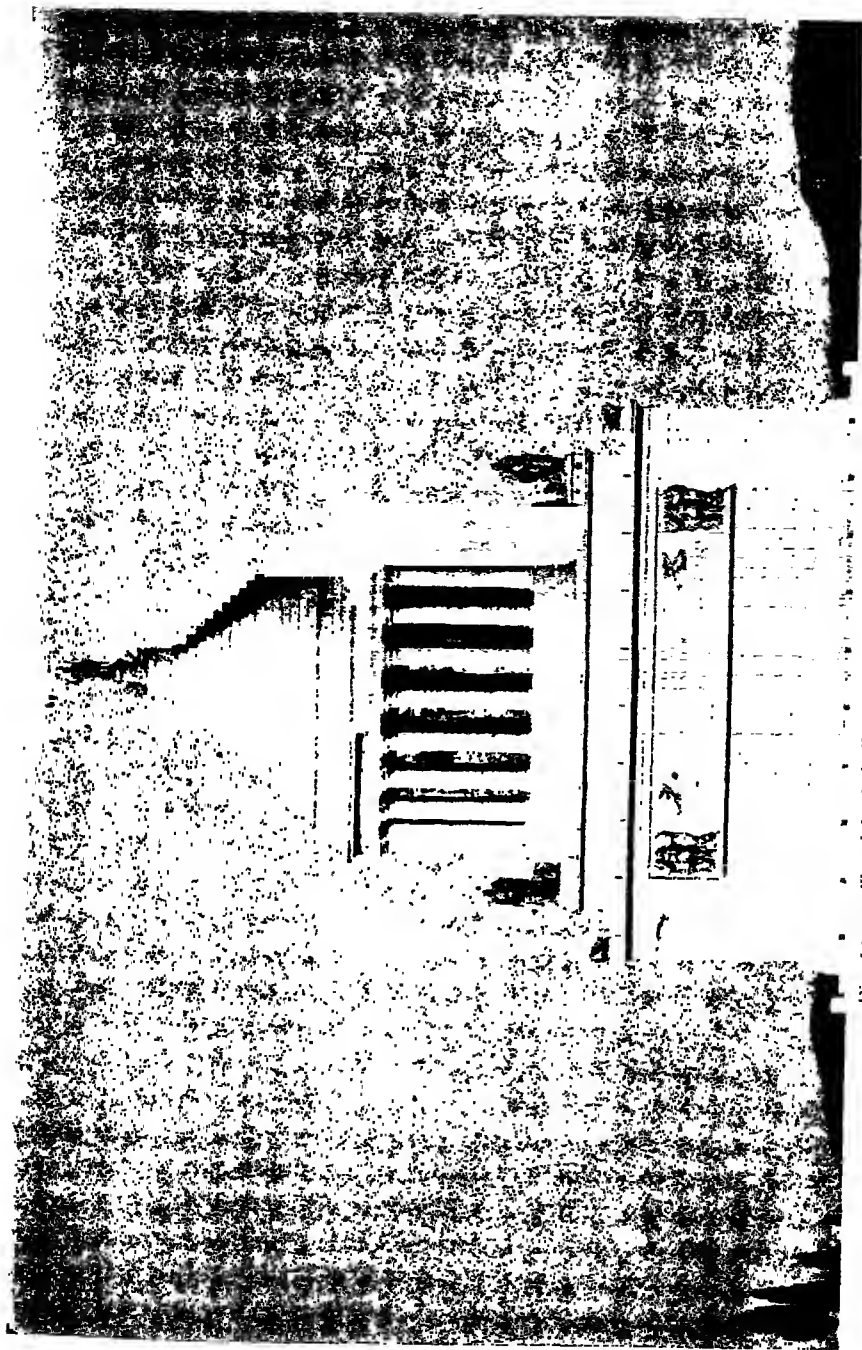


Fig. 138. — Trophée de la Turbie. Restitution de J.-C. Formigé.

On a fouillé à Adam-Klissi, en Roumanie, un monument commémoratif assez semblable <sup>1</sup> ; les Romains l'avaient construit pour rappeler les victoires de l'empereur Trajan sur les Daces (fig. 139). Le



Fig. 139. — Monument d'Adam-Klissi. Restauration de Niemann et Reihhold <sup>2</sup>.

soubassement se composait d'une série de degrés de forme circulaire donnant accès à une plate-forme ; au-dessus s'élevait une tour de 30 mètres de diamètre et de 32 mètres de hauteur y compris son couronnement. La partie supérieure de cette tour était décorée d'une série de panneaux, divisée par des pilastres, qui représentaient alter-

1. Tocilescu, *Fouilles et recherches arch. en Roumanie*, 1900, p. 5 et suiv. ; 33 et suiv. ; Benndorf, Niemann et Tocilescu, *Das monument von Adam Klissi, Tropaeum Trajani*, Vienne, 1895, 4<sup>e</sup> ; cf. *Jahreshefte der arch. Institutes*, 1903, p. 247 et suiv. ; Ad. Furtwängler dans les *Abhandl. der bayr. Akad.*, 1903, XXII, 3<sup>e</sup> livraison ; Fr. Studniczka, dans les *Abhandl. der Sächs. Gesselsch. der Wissensch.*, 1904.

2. *Jahreshefte*, loc. cit., p. 249.

nativement des Romains et des barbares marchant en combattant. Au-dessus courait un parapet orné de créneaux. Le couronnement consistait en un cône tronqué, sur lequel se trouvait un socle de forme hexagonale, et par un trophée. Comme sur le Trophée d'Auguste à la Turbie une inscription indiquait le nom de l'empereur et la raison d'être de la construction. C'est, en somme, une base colossale, richement ornementée, destinée à supporter un trophée gigantesque ; et tel devait être toujours la caractéristique de cette sorte de monuments.

## § II. — Colonnes.

D'autres affectaient, au contraire, la forme de colonnes posées sur un socle cubique. Pline l'Ancien nous a gardé le souvenir de plusieurs d'entre elles <sup>1</sup>. On raconte qu'à la mort de César le peuple éleva en son honneur au forum une colonne entièrement en marbre de Numidie <sup>2</sup>.

Celle que les Romains avaient consacrée à la célébration de la victoire navale du consul Duilius, en 260 av. J.-C., était ornée des éperons de navire pris à l'ennemi ; on l'appela de ce nom « colonne rostrale » ; on a conservé quelques fragments de l'inscription qui y était gravée <sup>3</sup>.

C'est surtout à l'époque impériale que les colonnes honorifiques furent en honneur. La plus belle est la colonne Trajane (fig. 140) élevée par l'architecte Apollodore dans le Forum de Trajan, vers 104 ap. J.-C. ; par là encore on avait voulu célébrer les victoires de l'empereur sur les Daces <sup>4</sup>. La base quadrangulaire mesure 5 mètres de hauteur et 5 m. 50 de côté ; il y existait une chambre funéraire où les cendres du prince furent déposées ; le fût, de marbre blanc, a 3 m. 70 de diamètre et 29 m. 55 de hauteur ; intérieurement il contenait un escalier en colimaçon de 185 mètres. Au sommet se dressait une statue de Trajan en bronze doré, remplacée aujourd'hui par une statue de saint Pierre. Tout autour, depuis le haut jusqu'en bas, couraient, en spirale, une suite de reliefs, représentant les principaux épisodes de la guerre dacique.

1. *Hist. nat.* XXXIV, 11.

2. Suet., *Caes.* 85.

3. Canina, *Architett. rom.*, IV, pl. CCLXIV.

4. Fröhner, *La colonne Trajane*, Paris, 1872, g<sup>d</sup> 8<sup>e</sup> : Cichorius, *Die Reliefs der Trajanssäule*, Berlin, 1896, f<sup>o</sup> ; Sal. Reinach, *Reliefs*, I, p. 330 et suiv. Restauration de Percier dans les *Monuments antiques*, II, section E.

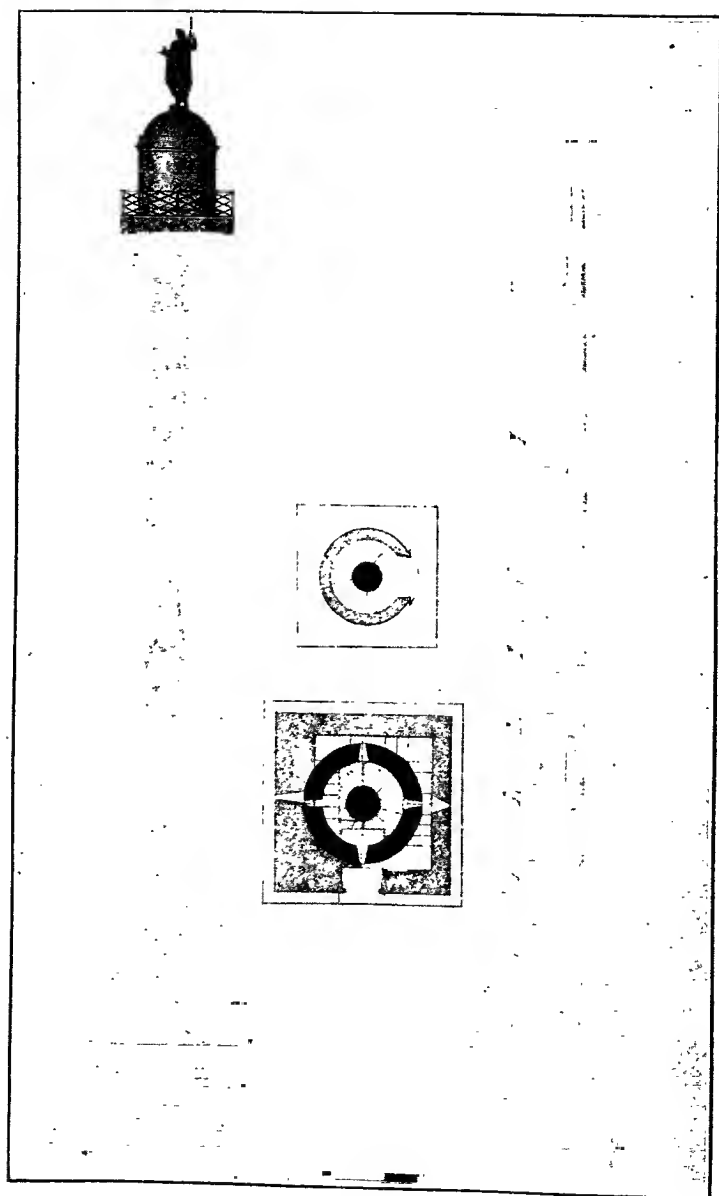


Fig. 140 — Colonne Trajane d'après Percier Ch. Schmid, éditeur .

En imitation de la colonne Trajane on éleva un monument tout à fait semblable à Antonin le Pieux — il n'en reste plus aujourd'hui que les bases<sup>1</sup> — puis un autre à Marc Aurèle pour commémorer les succès remportés sur les Germains : c'est la colonne Aurélienne, actuellement sur la Piazza Colonna ; on y voit se dérouler en spirale toute la série des épisodes qui marquèrent les guerres de Marc Aurèle en Germanie<sup>2</sup>.

Dans la suite, d'autres colonnes honorifiques furent érigées soit à Rome, soit ailleurs : colonne de Théodose, dont la base se voit encore à Constantinople<sup>3</sup> ; colonne de Dioclétien, dite de Pompée, à Alexandrie ; colonne de Phocas sur le forum romain, etc.

Il faut faire une place à part, dans ce paragraphe, aux colonnes, qu'on appelle « de Jupiter », ou « au géant », et qui sont assez fréquentes dans la région du Rhin. On en connaît une cinquantaine d'exemples dont une trentaine proviennent de Mayence et des environs. Leur hauteur varie entre 10 et 15 mètres ; elles reposent sur une base élevée qui porte sur ses faces latérales la représentation de trois ou quatre divinités ;

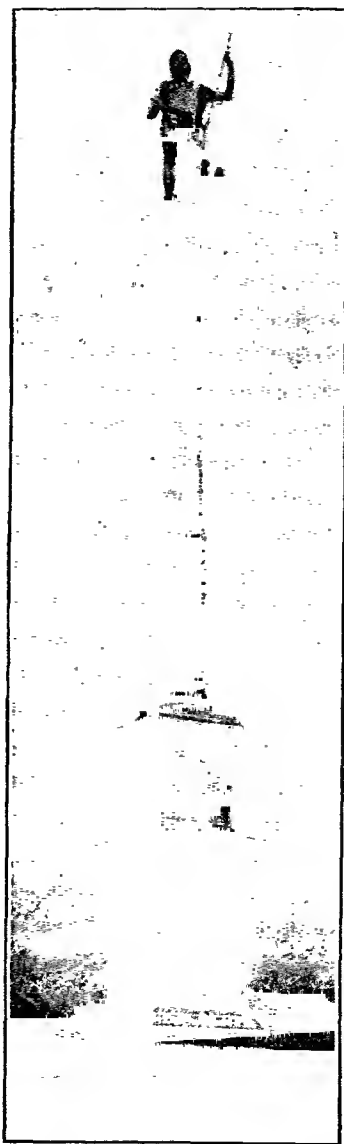


Fig. 141. — Colonne de Mayence.

1. Strong, *Rom. Sculpture*, p. 270 et pl. LXXII ; Sal. Reinach, *op. cit.*, I, p. 292.

2. E. Petersen-Domaszewski-Calderini, *Die Marcus Säule in Rom.*, Munich, 1896, 8° ; Sal. Reinach, *op. cit.*, p. 293 et suiv.

3. Sal. Reinach, *op. cit.*, p. 103 et suiv.

cette base est surmontée d'un socle plus petit, circulaire ou polygonal, avec la figure des dieux de la semaine. La colonne est couronnée d'un chapiteau qui supporte d'habitude une statue, l'image d'un cavalier foulant aux pieds de son cheval un géant anguipède. Celles dont on peut fixer la date se placent entre le 1<sup>er</sup> et le 1<sup>ve</sup> siècle de notre ère. Quand la base porte une inscription, celle-ci est une dédicace à Jupiter ou à Jupiter et Junon <sup>1</sup>.

On a beaucoup discuté sur la nature de ces monuments ; un certain nombre de ceux qui s'en sont occupés veulent y voir des colonnes honorifiques élevées à Jupiter pour le salut de l'empereur et de sa famille <sup>2</sup>. Nous reproduisons ici une colonne du musée de Mayence (fig. 141) élevée sous le règne de Néron. On y voit représentées des divinités de toute sorte, Jupiter, Junon, Minerve, Diane, Cérès, Apollon, Vulcain, Mars, Bacchus, les Dioscures, Rosmerta, Epona, la Paix, l'Honneur, la Justice, un dieu laire, etc. <sup>3</sup>.

Au nombre des monuments honorifiques il faut encore ranger les arcs de triomphe. Il en a été parlé en détail dans un chapitre précédent.

1. Cf. *Durm. Baukunst der Römer*, p. 742 et suiv. : et L. Halkin, dans les *Mélanges Cagnat*, p. 269 et suiv.

2. Pour la thèse contraire, en particulier, Hertlein, *Die Juppitergigantensäulen*, 1910.

3. Körber, *Mainzer Zeitschrift*, I, 1906, p. 54 et suiv. : von Domaszewski *Abhandl. zur röm. Religion*, p. 139 et suiv. ; Maass, *Jahreshefte des österreich. Instituts*, X, 1907, p. 85 et suiv. : Oxé, *Mainzer Zeitschrift*, VII, 1912, p. 28 et suiv. : Sal. Reinach, *Reliefs*, I, p. 186 et suiv.

## CHAPITRE XIV

### MAISONS DE VILLE<sup>1</sup>

SOMMAIRE. — I. La maison romaine primitive. — II. Maison gréco-romaine — III. Entrée. — IV. *Atrium*. — V. *Tablinum*, *Alae*. — VI. Péristyle. — VII. Chambres à coucher. — VIII. Salles à manger. — IX. Cuisine et latrines. — X. Jardin. — XI. Maisons à loyer. — XII. Palais. — XIII. Maisons de province.

Les habitations primitives des Romains ou, du moins, de leurs ancêtres, sont représentées pour nous par les urnes cinéraires, imitations de cabanes, qui ont été rencontrées en assez grand nombre dans les nécropoles des monts Albains et du forum romain. Quelques-unes montrent très nettement les détails du toit, des ouvertures, de la porte. Il est inutile de dire que l'on n'a retrouvé sur le terrain que des restes très rudimentaires de ce genre d'habitations (fig. 142).

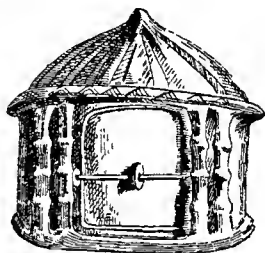


Fig. 142. — Urne cinéraire imitant les cabanes pré-romaines.

#### § 1<sup>er</sup>. — *La maison romaine primitive.*

La maison de l'époque historique fut d'abord une maison à la mode étrusque ; et c'est encore aux urnes des nécropoles qu'il faut en demander le modèle. Cette fois nous sommes en présence d'une construction rectangulaire avec un toit qui débord largement sur toutes les faces, avec plusieurs portes d'entrée, avec un jour

1. Marquardt, *La vie privée des Romains*, I, p. 251 et suiv. ; Guhl et Koner, *La vie antique*, II, p. 93 et suiv. ; Monceaux, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Domus* ; Ch. Garnier et A. Ammann, *L'habitation humaine*, Paris, 1889, 4<sup>e</sup>, p. 489 et suiv. ; Durm, *Baukunst der Römer*, p. 482 et suiv. ; Fr. Marx, *Die Entwicklung des röm. Hauses*, dans les *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum*, XII, 1909, p. 547 et suiv.

ménagé à la partie supérieure du toit parallèlement aux côtés longs du rectangle. Ce modèle,

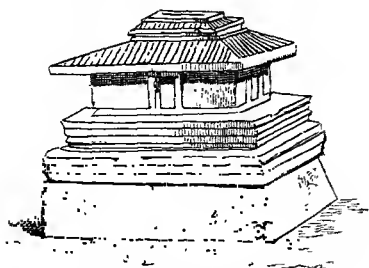


Fig. 143. — Urne cinéraire imitant les maisons romaines primitives.

qu'une urne de Poggio Gajello (fig. 143) a rendu célèbre, rapproché du plan des habitations les plus anciennes que nous puissions connaître par les textes ou les plus simples que nous ayons conservées, nous permet de dire que la maison romaine se composait d'abord d'une pièce centrale unique que l'on nommait

**atrium** parce qu'elle était toute noircie (*ater*) par la fumée du foyer. Cette pièce était couverte, sauf au milieu du toit, où une ouverture rectangulaire était réservée, appelée **compluvium**. La bande de sol située au-dessous, où la pluie pouvait tomber était dite **impluvium** ; l'eau y était recueillie en un puits ou en une citerne. Dans cette salle se passait toute la vie des habitants : là était le foyer domestique ; là, la table familiale sur laquelle on offrait les sacrifices aux dieux protecteurs de la maison ; là, on plaçait le coffre-fort et l'on dressait le lit nuptial. Peu à peu, à l'*atrium* on accota de petites pièces qui prenaient jour sur la pièce centrale, chambres à coucher ou de débarras ; au delà, dans les deux coins du fond, restés libres, que l'on appelle **alae**, on installait les archives de la famille et l'on conservait les images en cire des ancêtres (fig. 144). Puis, entre les deux ailes, on établit une nouvelle pièce, le **tablinum**. C'était primitivement un hangar en planches adossé au mur extérieur de la demeure : on allait s'y asseoir pour respirer ou pour souper. On commença par établir une communication entre cet appendice et l'*atrium*, que l'on ouvrait

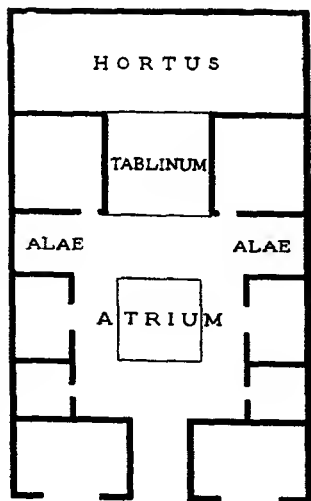


Fig. 144. — Maison romaine archaïque.

en été, que l'on condamnait en hiver ; puis le *tablinum* fut installé en permanence au fond de l'*atrium*, dont il n'était séparé, d'ailleurs, que par un rideau. Il devint la pièce importante du logis ; on y plaça les Pénates, on y transporta les archives du propriétaire, on l'orna de statues et d'autres œuvres d'art <sup>1</sup>.

Dès lors, l'*atrium* est entouré de pièces de tous les côtés, au rez-de-chaussée ; quand on voulait rendre la maison plus confortable encore, on établissait au-dessus de ces pièces un étage de chambres qu'on désignait indifféremment sous le nom de *cenacula*. On a quelques exemples, à Pompéi, de ces maisons réduites à quelques salles distribuées autour d'un *atrium*.

Derrière la maison existait, à cette époque, pour l'ordinaire, un petit jardin qui séparait le *tablinum* de la rue ou de la maison voisine. Quand on construisit des cuisines spéciales, ce fut aux dépens de ce jardin ; successivement on ajouta d'autres pièces annexes que l'on groupa autour d'une courette : on arriva ainsi à ajouter à l'habitation primitive une seconde habitation postérieure. L'influence de l'hellénisme amenait, du reste, les Romains au même résultat ; ils trouvaient en Grèce le modèle de leur péristyle : le nouveau type de demeure, né en Campanie et dans l'Italie méridionale, se répandait de là à Rome ; le péristyle y était déjà connu en 160 av. J.-C.

## § II. — Maison gréco-romaine.

La maison gréco-romaine, qui est de type courant à l'époque impériale, repose sur un principe inconnu aux mœurs romaines primitives : la séparation des appartements de réception et des appartements privés. Pour les premiers on utilisa l'*atrium* avec les pièces qui l'entouraient, pour les seconds on appropria le reste de la demeure groupée autour du péristyle.

On prit donc l'habitude d'accoler deux maisons : la maison romaine et une maison grecque (fig. 145). On pénétrait de l'une dans l'autre par des passages ménagés de chaque côté du *tablinum* ; on les désigne sous le nom de *fauces* ou mieux *andron*. La maison romaine était telle que nous l'avons décrite précédemment ; la maison grecque était formée par une grande cour, entourée de colonnes ; sous le portique s'ouvraient les chambres à coucher, les

1. Audouin, *Mélanges Boissier*, p. 45 et suiv.

salles à manger d'été et d'hiver, les bibliothèques, les petits salons. Au fond, faisant pendant au *tablinum*, une chambre plus spacieuse et mieux ornée, l'*oecus*, servait de grand salon. Un couloir menait du péristyle au jardinet, relégué derrière le mur postérieur du portique ou dans une rue secondaire. La porte qui y ouvrait se nommait *posticum*. Pas plus dans cette habitation transformée que dans l'habitation primitive, les pièces ne prenaient jour sur l'extérieur : les fenêtres percées sur les rues étaient rares ; celles qui existaient au rez-de-chaussée n'étaient pas plus larges que des meurtrières. Ceci, d'ailleurs, est vrai surtout pour les villes peu étendues. A Rome et dans les grandes agglomérations urbaines d'Italie, il semble bien qu'il ait existé de véritables fenêtres ouvertes sur le dehors <sup>1</sup>.

Ces fenêtres <sup>2</sup> se fermaient d'abord au moyen de grilles fixes ou mobiles, en marbre, en fer ou en bois, ou encore au moyen de volets pleins soit tournant autour d'un axe et pivotant comme les portes, soit glissant dans les rainures d'un cadre placé contre le mur. Ce n'est que plus tard qu'on eut recours à des pierres translucides, mica ou autres, découpées en lames très minces, et au verre. On a découvert à Pompéi des restes de vitrages dans les thermes du forum, dans la villa de Diomède, dans la maison d'Actéon, dans celle du Faune, dans celle de Caecilius Jucundus ; dans la « Villa » du Castellum de Saalburg, on a recueilli des débris de verre dont la totalité répond à une largeur de plus de deux mètres carrés <sup>3</sup>.

Quand on voulait agrandir les pièces en les prolongeant au dehors, on établissait des balcons, d'où l'on dominait les rues et les constructions avoisinantes, et d'où la vue pouvait même s'étendre sur la campagne (*maenianum*) <sup>4</sup>. Des représentations figurées nous les montrent très semblables aux « loggie » actuelles. On a pu reconstituer l'un d'eux à Pompéi, en glissant dans les trous conservés encore par la cendre, des poutres de même taille que celles qui le soutenaient jadis. La maison où il se trouve est connue sous le nom de « Casa del balcone pensile » <sup>5</sup>. Ce n'est, du reste, pas la seule à Pompéi qui offre la trace d'un balcon.

1. Cf. D. Cancogni, *Bollett. dell' Associazione arch. rom.*, 1912, p. 247 et suiv.

2. Cf. Saglio, *Dict. des Antiq.*, au mot *Fenestra*.

3. L. Jacobi, *Das Römerkastell Saalburg*, p. 121.

4. Cf. Lafaye, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Maenianum*.

5. Overbeck-Mau, *Pompeji*, p. 267.

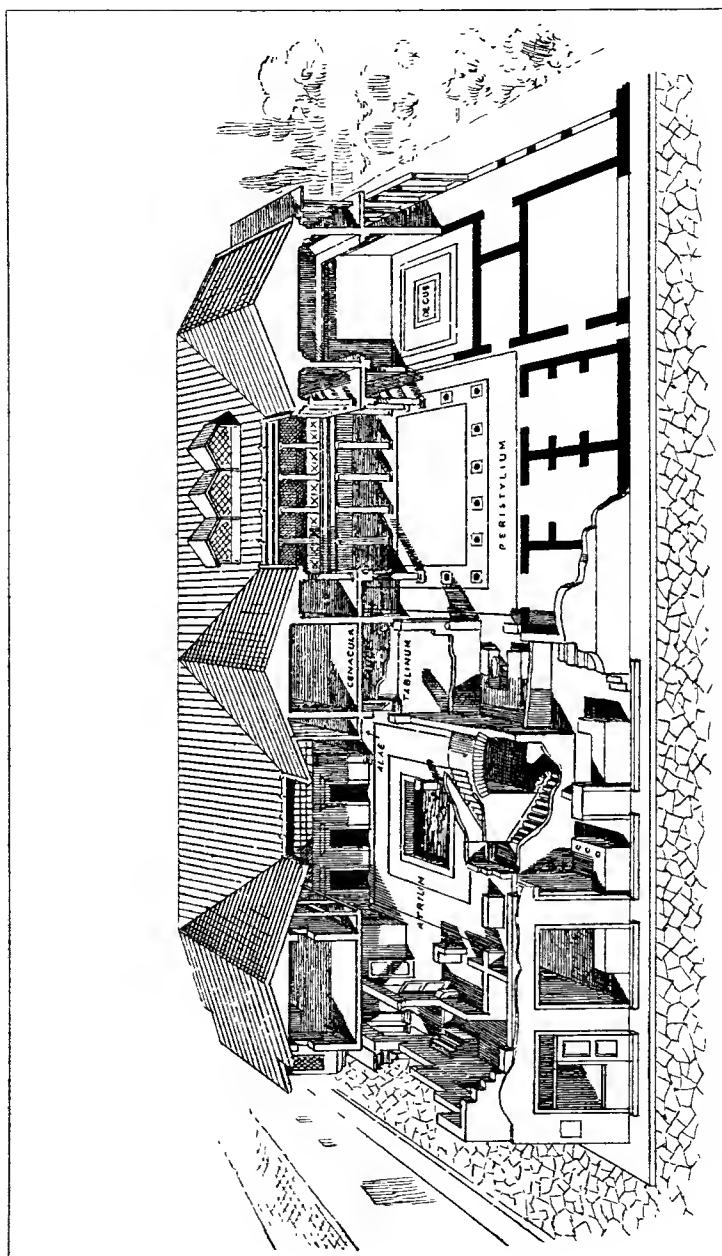


Fig. 145. - Type de la maison gréco-romaine.

Ailleurs, les toits plats étaient utilisés comme terrasses ; on les couvrait d'une étoffe qui arrêtaient les rayons du soleil, ou bien on les décorait de fleurs, de plantes grimpantes, d'arbustes, disposés en berceaux de verdure <sup>1</sup>.

Les caves n'étaient pas rares ; à Pompéi il en a été retrouvé un

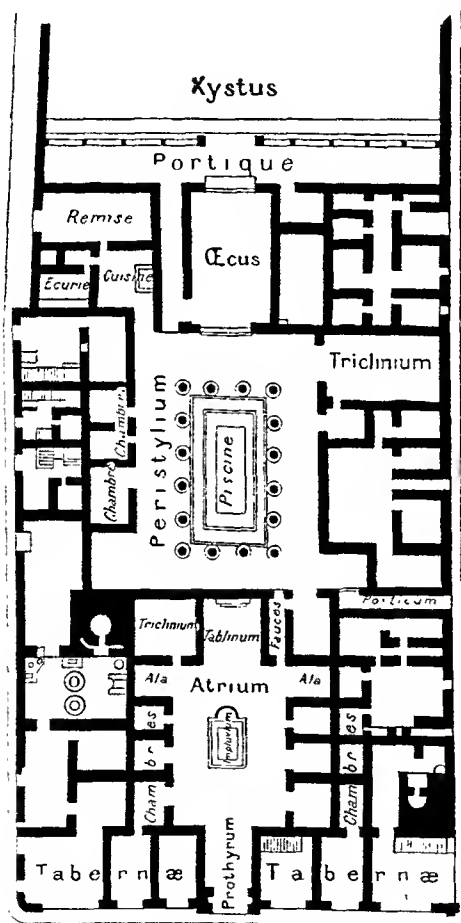


Fig. 146. — Maison de Pansa, à Pompéi.

certain nombre ; on y accédait par des escaliers ou par des pentes

1 F. Mazois. *Palais de Scaurus*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, 1822, 8°, p. 156 et suiv.

douces ; elles étaient éclairées par des soupiraux ouvrant sur la rue. Dans la maison du Centenaire, une des deux caves s'étend sous le *tablinum* et sous la colonnade du péristyle ; dans la maison de Caecilius Jucundus, sous le jardin.

Le type le plus régulier d'une maison bourgeoise gréco-romaine nous est fourni par la maison dite de Pansa, à Pompéi (fig. 146). On y rencontre toutes les parties que nous avons énumérées plus haut et que nous allons étudier en détail, l'*atrium* avec les ailes et le *tablinum*, le péristyle avec l'*oecus*, les salles à manger, les salons ; enfin, après une colonnade, derrière le péristyle, le jardin.

Toutes ces maisons pompéiennes étaient fort joliment ornées. Les colonnes et les chapiteaux y étaient rehaussées de peintures aux vives couleurs ; les murs tapissés de représentations sur fresques, empruntées à la mythologie, à l'histoire, à la nature : tantôt l'artisan par des couches unies imite des placages de marbres précieux, tantôt il reproduit, souvent avec une liberté excessive, des membres d'architecture ; les paysages alexandrins ne sont pas rares et même les portraits. On a reconnu que le mode de décoration des édifices de Pompéi avait varié avec les époques, et qu'il y avait eu dans le développement du style décoratif quatre périodes successives très caractérisées. Nous renvoyons l'étude de cette question au chapitre spécial qui sera consacré à la peinture romaine. Il suffira de rappeler ici le fait et d'indiquer qu'en Campanie et, par extension, ailleurs, la nature des peintures murales est un des éléments les plus précis que l'on possède pour dater approximativement l'âge des monuments.

Le sol des différentes chambres d'une maison romaine était couvert de pavements, soit de grandes dalles de marbre ou de pierre, soit de mosaïques unies ou rehaussées de dessins géométriques, voire même de sujets figurés, soit, pour les intérieurs plus simples, de briques juxtaposées et formant des dessins réguliers. Pour les pièces de services, il suffisait d'une aire de terre battue.

### § III. — *Entrée.*

La porte d'entrée ne donnait pas toujours directement sur la rue. Entre les marches qui la précédaient et la porte même était réservé un petit espace vide, le vestibule. Là, dans les grandes maisons de Rome, s'entassaient les clients, en attendant leur tour de réception. Dans les petites villes, cet espace était très restreint,

ne répondant à aucun besoin. Sur le seuil, il n'était pas rare de voir inscrits des souhaits à l'adresse du visiteur : *Salve ! Have !*

Les portes <sup>1</sup>, généralement en bois, décorées de clous saillants, se composaient de deux battants (*fores*), ou même, pour les ouvertures plus larges, de trois ou quatre vantaux (*valvae*), qui se repliaient : les empreintes que certaines portes ont laissées dans la cendre à Pompéi ont permis d'en obtenir, par moulage, la reproduction exacte ; ailleurs, comme à Ostie <sup>2</sup>, on a retrouvé des battants à leur place antique.

Elles s'ouvraient à l'intérieur en roulant, non sur des gonds, mais sur des pivots (*cardines*) engagés dans des cavités percées en bas dans le seuil, en haut dans le linteau ; c'est même à des trous de cette sorte que l'on peut reconnaître sûrement au cours d'une fouille, les seuils que l'on rencontre. La fermeture se composait d'une serrure, fermant à clef, que doubtaient soit des verrous de bois ou de métal, soit des traverses, dont les deux extrémités s'engageaient dans les chambranles, soit des crochets passés dans des pitons vissés aux battants.

Les portes étaient garnies aussi de marteaux de fer ou de bronze qu'on soulevait et qu'on laissait retomber ensuite pour annoncer sa présence et se faire ouvrir. Ces heurtoirs représentaient des têtes humaines ou des masques d'animaux ; quelques-uns de ceux qui ont été recueillis à Pompéi figurent des Méduses, très artistiquement sculptées.

Le couloir d'entrée (*fauces*) présentait, dans les maisons élégantes, un sol en mosaïque avec sujets figurés : ours, sanglier, chien aboyant, avec la légende *Cave canem*. C'est là, en effet, qu'était attaché le chien de garde ; la loge du portier donnait sur ce passage.

#### § IV. — *Atrium*.

Les auteurs distinguent deux sortes d'*atrium*, suivant le mode employé pour soutenir la toiture <sup>3</sup>.

Le premier est l'*atrium* toscan ; il est dépourvu de colonnes : c'est le plus ancien. L'ouverture du toit y est formée par quatre poutres horizontales engagées par leurs extrémités dans les

1. Cf. Pottier dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Janua* ; Marquardt, *Vie privée*, I, p. 268 et suiv.

2. *Notizie degli Scavi*, 1912, p. 218, fig.

3. Vitruve, VI, 3.

murailles extérieures, qui se croisent deux à deux à angle droit ; elles servent à supporter les traverses obliques, recouvertes par les briques, qui constituent le toit à quatre pans et à pente intérieure. Mazois en a donné un schéma qui est devenu classique <sup>1</sup>. Un *atrium* de cette sorte n'était pas possible quand la salle était trop vaste ; la portée des poutres n'eût pas été suffisante.

L'*atrium* tétrastyle ou corinthien, au contraire, est muni de colonnes sur lesquelles reposent les poutres de soutien du toit, l'espace compris entre les quatre architraves de ces colonnes restant découvert pour former le *compluvium*. La maison « dite des Noces d'argent », à Pompéi, offre un exemple typique d'un *atrium* corin-

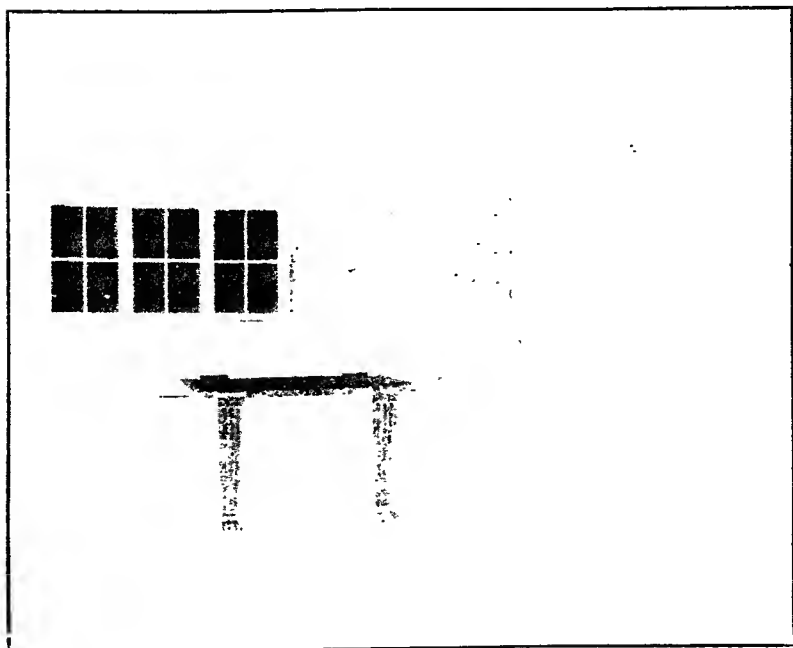


Fig. 147. — *Atrium* et *tablinum* de la maison de Lucretius Fronto, à Pompéi.  
Photographie de Gusman.

thien. On y voit quatre belles colonnes, lisses à la partie inférieure et cannelées en haut. Dans le fût sont scellés des crochets en

1. *Pompéi*. II, pl. III.

bronze auxquels on fixait les cordes destinées à manœuvrer le rideau de clôture du *compluvium* ; on conçoit, en effet, qu'il fallait pouvoir se garantir du soleil aussi bien que des regards devenus indiscrets.

L'*impluvium* formait le centre de l'*atrium* ; il était généralement occupé par un bassin rectangulaire ; au milieu jaillissait un jet d'eau (fig. 147). Une bouche ronde au niveau du sol ou une margelle de puits, soit en terre cuite, soit en marbre, permettaient de puiser les eaux pluviales qui remplissaient la citerne creusée sous la pièce.

Là aussi, sur le bord du bassin central, était disposée une table de marbre à quatre pieds (*cartibulum*), souvenir de la table de



Fig. 148. — *Atrium* avec laraire de la maison du poète tragique, à Pompéi.

famille placée primitivement dans l'*atrium* ; elle servait de dressoir pour la vaisselle de luxe, aux jours de fête.

C'est pareillement dans l'*atrium* que les dieux Lares étaient adorés, à l'intérieur des maisons ; là que le père de famille, en compa-

gnie de ses enfants et de ses serviteurs, leur adressait des prières le matin et le soir et faisait les libations qui accompagnaient les repas. D'où la présence dans cette pièce d'un autel et d'une niche ou d'une petite chapelle pour abriter l'image de ces génies protecteurs, qu'ils fussent représentés sous la forme de statuettes ou de peintures murales <sup>1</sup>. On a trouvé à Pompéi beaucoup de laraires en place : le plus grand nombre sont des édicules à fronton triangulaire soutenu par des colonnes (fig. 148) ; à côté des Lares on y a rencontré beaucoup d'autres divinités, telles que Jupiter, Vénus, Vesta, la Fortune, Mercure, Hercule, et la patronne de la ville, Vénus Pompeiana (fig. 149). Au-dessous de l'image des Lares on représentait

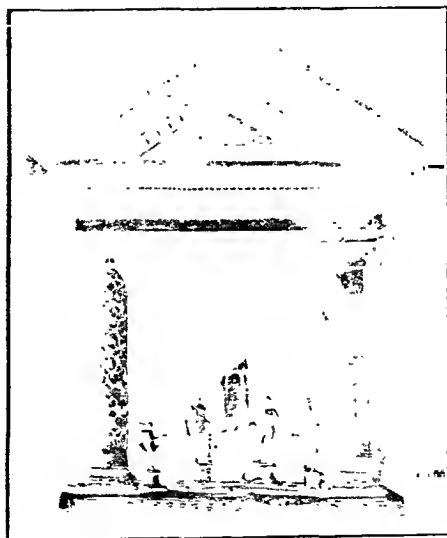


Fig. 149. — Laraire de Pompéi.

souvent un sacrifice offert sur un autel par un personnage en toge, qui est le propriétaire de la maison ; deux serpents, un mâle et une femelle, qui figurent le Génie du maître et celui de la maîtresse du lieu, viennent vers l'autel prendre possession de l'offrande déposée à leur intention.

1. Hild, dans le *Dict. de Saglio*, au mot *Lares* ; A. de Marchi, *Il culto privato di Roma antica*, I, p. 88 et suiv.

Enfin, c'est dans l'*atrium* qu'on affichait contre le mur ou contre une colonne les tables de patronat sur bronze que les municipalités envoyaient au possesseur du logis pour l'honorer et s'assurer sa protection.

#### § V. — *Tablinum. Alae.*

Le *tablinum* servait de bureau et de salon de réception pour le père de famille. Il n'était point fermé par une porte du côté de l'*atrium*, mais par des rideaux. Le fond, qui donnait sur le péristyle, avait pour clôture des portes ou des volets mobiles qui permettaient d'aérer la pièce et de jouir de la vue (voir la fig. 147). Dans plusieurs maisons pompéiennes, on a constaté, à l'intérieur du *tablinum*, la présence d'un coffre-fort.

Deux pièces, généralement les dernières des chambres qui s'ouvraient de chaque côté de l'*atrium*, l'une à droite, l'autre à gauche, se faisant face, portaient le nom d'*alae*, ainsi qu'il a été dit plus haut. Elles n'avaient point de portes et formaient comme de grandes alcôves. Dans les maisons de la petite bourgeoisie où il ne pouvait pas être question de déposer là les images en cire des ancêtres, on leur donnait des destinations diverses : on en faisait des armoires, en les divisant en compartiments et en y installant des rayons ; d'autres fois on y enfermait le laraire ; on les utilisait aussi comme salles à manger d'hiver ; si bien que, souvent, il n'y avait qu'une seule *ala*, ou même point du tout.

#### § VI. — *Péristyle.*

C'est essentiellement une cour entourée de colonnes qui soutiennent un portique. Le nombre des colonnes et l'étendue de la cour dépendaient naturellement du luxe de la maison. Elle était, d'ordinaire, transformée en jardin ; au centre était creusé un bassin avec jet d'eau ; dans la maison de Pansa, à Pompéi, on avait peint des roseaux et des poissons qui semblaient nager dans une source ; dans la maison de Championnet et dans une maison de Timgad dite « maison de Sertius », du nom de son propriétaire, ce bassin était un véritable vivier ; il y existait, à la partie inférieure, dans les parois, tout un aménagement de cellules qui servaient de refuges aux poissons contre la chaleur <sup>1</sup>. Le reste de la cour était planté

1. Gusman. *Pompéi*. p. 299 ; Cagnat-Ballu. *Timgad*. p. 332.

d'arbres ou orné de fleurs dans des jardinières. On a pu reconstituer, à Pompéi, plusieurs de ces jardinets, le dessin des plates-bandes s'étant conservé sous la cendre ; la nature des arbustes qui les meublaient a même pu être reconnue, grâce aux traces que les tiges avaient laissées dans le sol. La plus connue de ces demeures ainsi restituées est la maison des Vettii. Le péristyle, décoré de verdure, était orné de douze statuettes, qui versaient de l'eau dans des vasques circulaires ou rectangulaires ; deux sont de bronze et figurent des enfants nus, les yeux incrustés d'argent, qui tiennent des oies, le bec ouvert pour cracher un jet d'eau. Au milieu, deux élégantes colonnes se faisant face supportaient deux hermès à deux têtes, Bacchus et Ariane, Silène et une bacchante : enfin tout au centre une table circulaire en marbre soutenait des pots de fleurs. Nous donnons à la figure 150 l'image d'un autre de

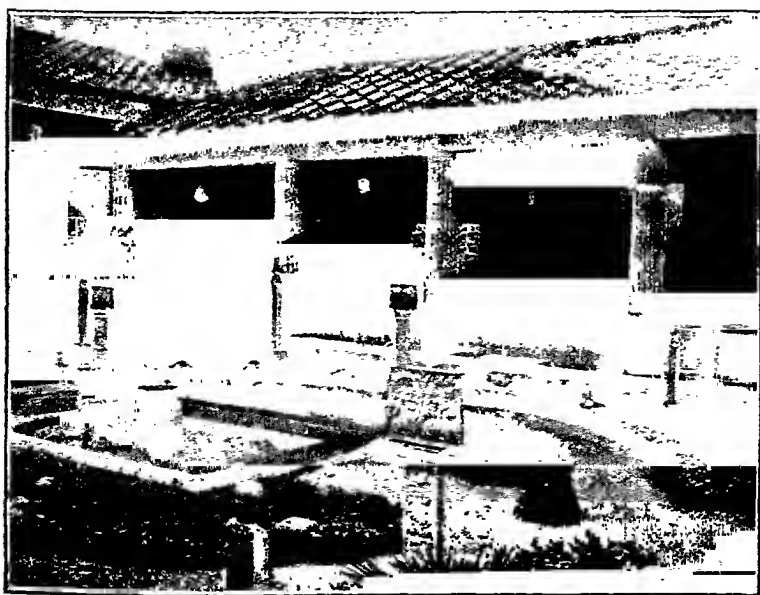


Fig. 150. — Péristyle de la maison des *Amorini dorati*, d'après Sogliano.

ces péristyles transformés en parterres (maison des « Amours dorés »).

La salle la plus luxueuse parmi celles qui entouraient le péristyle

était l'*oecus* ; c'est là que les peintures étaient les plus riches et les meubles les plus soignés.

Parmi les autres pièces de la maison il faut insister sur les chambres à coucher et les salles à manger.

### § VII. — *Chambres à coucher.*

On les reconnaît au lit en maçonnerie, s'il subsiste encore, qui était appliqué contre la muraille ; ou bien si le lit était mobile, aux dessins du pavement, où la place qui lui était réservée était soit décorée plus simplement, soit même indiquée par un dallage commun ; ou bien encore à une alcôve aménagée dans la muraille. La dimension de ces chambres est généralement assez petite ; il semble qu'on ait attaché fort peu d'importance à leur installation.

### § VIII. — *Salles à manger.*

On sait que pour prendre leurs repas les Romains ne s'asseyaient pas comme nous sur des chaises, mais se couchaient sur des lits disposés autour de la table<sup>1</sup>. A l'époque républicaine l'ameublement d'une salle à manger se composait donc d'une grande table carrée ou ronde ; de trois côtés, se trouvaient trois lits, en fer à cheval, le quatrième côté restant libre pour le service. Sur chacun de ces lits, trois personnes prenaient place ; on a trouvé, à Pompéi, dans plusieurs maisons<sup>2</sup>, des restes de *triclinium* ; un des mieux conservés est un *triclinium* funèbre de la voie des Tombeaux, reproduit à notre figure 192. Plus tard, vers la fin de la République, on substitua aux tables carrées les tables rondes ou ovales, et par suite les lits multiples furent remplacés peu à peu par un lit unique de forme demi-circulaire, lequel enveloppait la table plus ou moins complètement.

La présence de lits dans une pièce la désigne nettement comme une salle à manger : à défaut de cette preuve indubitable on peut reconnaître la destination de la salle soit à la place des lits marquée par le dessin du dallage, soit à la moindre usure du sol à l'endroit qu'ils recouvraient, soit à des cavités pratiquées dans le mur pour

1. Marquardt. *Vie privée*, I. p. 355 et suiv. ; Saglio, *Dict. des Antiq.*, au mot *Coena*.

2. Dessins dans Gusman. *Pompéi*, p. 302 et suiv.

leur faire place, soit à la peinture du mur différente au-dessus des lits et dans la partie réservée au service, soit enfin à la décoration de la pièce qui peut être empruntée à la série des victuailles. La pente du sol, légèrement incliné vers les murailles latérales de la chambre et vers celle du fond, un rond ou un carré de mosaïque, dénotant la place de la table, peuvent aider aussi à reconnaître un *triclinium*.

Nous savons que les Romains avaient des salles à manger pour toutes les saisons ; celles d'hiver étaient exposées au Midi ; celles d'été au Nord et à l'Est. Quand la chaleur était trop forte ils se plaisaient à prendre leurs repas en plein air. On ne doit donc pas s'étonner que, à Pompéi, des lits et des tables aient été établis dans les jardins et dans les péristyles. La maison de Salluste en a fourni un spécimen intéressant (fig. 151).

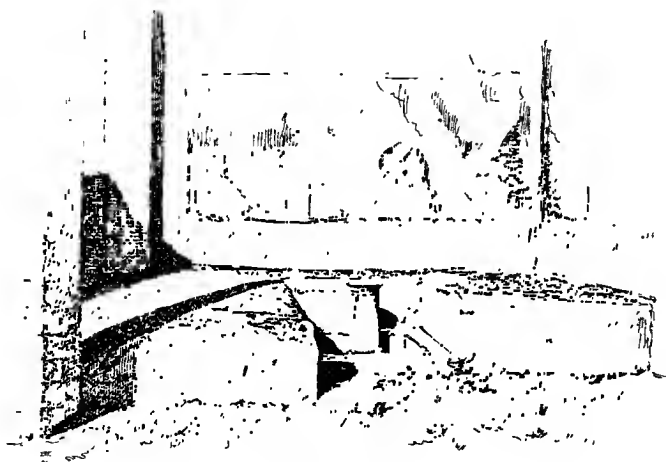


Fig. 151 — Triclinium de la maison de Salluste. Dessin de Gusman.

Le *triclinium*, en maçonnerie, occupait le fond d'une allée sablée bordée d'un parterre de fleurs ; sur le mur du fond étaient peintes des plantes vertes qui semblaient un prolongement du vrai jardin. Dans un coin, une colonne soutenait un cep de vigne dont les rameaux s'étaient au-dessus de la table ; en avant, une fontaine déversait dans un bassin une eau courante, qui maintenait une agréable fraîcheur.

§ IX. — *Cuisine et latrines.*

Dans le voisinage du *triclinium*, mais séparée de l'habitation et reléguée d'ordinaire dans les annexes, était la cuisine. Elle est caractérisée par le fourneau, construction en maçonnerie appuyée contre le mur : le feu se faisait sur la partie supérieure ; on plaçait les ustensiles soit sur des arêtes saillantes aménagées à des places fixes sur le fourneau et dessinant des compartiments rectangulaires de tailles différentes, soit sur des tripieds en fer mobiles. Dans la maison des Vettii, à Pompéi, la cuisine a été retrouvée à peu près intacte, avec les chaudrons encore en place. A côté du fourneau on voit aussi parfois un four, trop petit pour y faire cuire du pain, bon pour des rôtis ou de la pâtisserie. Lorsqu'on voulait fabriquer le pain de ménage à domicile, on établissait soit dans la cuisine, soit dans une pièce voisine un four spécial, comme ceux dont il a été question précédemment à propos des boulangeries. La fumée s'échappait de la pièce par la porte ou par quelque petite fenêtre au-dessus du fourneau.

Les murs des cuisines recevaient des peintures caractéristiques. En souvenir du foyer primitif on y représentait les dieux Lares avec le Génie familial et les serpents protecteurs du logis, comme on le faisait dans les Laraires. Une peinture de cette sorte offre, à

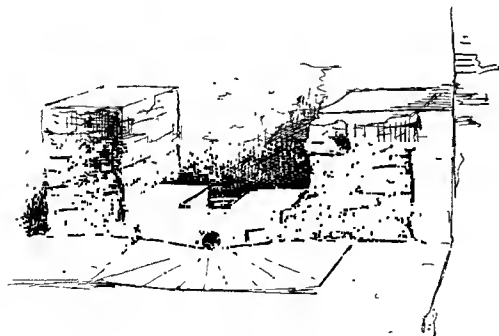


Fig. 152. — Latrines à Pompéi. Dessin de Gusman.

défaut d'autres, un moyen de reconnaître la cuisine d'une maison.

Les latrines<sup>1</sup> occupaient le plus souvent un coin de la cuisine, afin que les immondices pussent s'échapper par le même conduit que les eaux ménagères ; tantôt elles étaient simplement installées dans la pièce, sans aucune cloison ; tantôt elles formaient un réduit à part séparé par une cloison ou un mur bas. Dans d'autres

1. Cf. Thédenat dans Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Latrina*.

maisons on utilisait pour les latrines le dessous d'un escalier, un renfoncement quelconque dans les communs. Le système adopté était assez primitif : deux montants en maçonnerie soutenant une planche ou une dalle percée d'un trou servaient de sièges ; au-dessous l'orifice d'un tuyau qui communiquait avec l'égout ou avec une fosse profonde (fig. 152). Dans les installations plus primitives encore, il n'y avait point de sièges : on se contentait d'un trou béant, avec deux empreintes saillantes de pieds à la partie antérieure.

Une petite niche ménagée dans la muraille recevait une lampe pour l'éclairage de la pièce.

Les maisons les plus riches possédaient aussi des bains ; il en a été question dans le chapitre que nous avons consacré aux thermes.

### § X. — Jardin.

Les Romains aimaient beaucoup les jardins et, autant qu'on peut en juger par l'exemple de Pompéi, ils réservaient quand ils le pouvaient, derrière leurs maisons un emplacement pour un parterre. Au temps où le péristyle était encore inconnu, le jardin s'étendait, comme il a été dit plus haut, devant le *tablinum* ; lorsque la mode fut venue de doubler l'*atrium* d'un péristyle, qui était lui même une cour fleurie, on reporta le jardin au delà. Les cendres du Vésuve en ont conservé le dessin très fidèle, les plates-bandes étant entourées de briques, qui faisaient bordure et qui ont été retrouvées en place ; c'étaient ou des potagers <sup>1</sup> ou des parterres de fleurs <sup>2</sup>.

On a exploré méthodiquement le grand jardin de la maison « du Centenaire », en soulevant la terre, petit à petit, par lames horizontales et en examinant les trous laissés par les tiges et les racines et remplis ensuite par la cendre et les lapilli <sup>3</sup>. On a constaté qu'il y avait en abondance des arbustes et des plantes à grandes tiges, ce qui est tout à fait d'accord avec les représentations de jardins dont l'image est conservée par les fresques pompéiennes. Les fleurs étaient reléguées dans de petits espaces, soit le long des massifs, soit autour des fontaines.

1. Maisons de Pansa Mazois. *Pompéi*. II. pl. XLII : Overbeck-Mau. *Pompeji*, p. 325 et d'Epidius Rufus *ibid.*, p. 298).

2. Maison des chapiteaux colorés *ibid.*, p. 266. des chapiteaux figurés *ibid.*, : maison de Salluste *ibid.*, p. 361.

3. *Notizie degli Scavi*, 1902, p. 367. Cf. L. Jatkme, *Osservazioni sui viri darii pompeiani*, *Rassegna Nazionale* du 16 octobre 1910.

§ XI. — *Maisons à loyer.*

Il n'a été question jusqu'à présent que des maisons bourgeoises, des habitations qui étaient occupées en entier par une même famille, celle du propriétaire ou d'un locataire aisé. Les gens plus modestes se logeaient dans des maisons de rapport, où chacun avait son étage. On les nommait *insulae*, par opposition aux demeures bourgeoises, qui étaient dites *domus*. Le mot *insulae* indique une grande construction ou un pâté de constructions voisines généralement limité par des rues et appartenant à un même propriétaire qui les louait par parties. A Rome même elles pouvaient atteindre à une grande hauteur et monter jusqu'à 60 pieds : la partie supérieure était souvent bâtie en bois, ce qui fut une des causes des fréquents incendies signalés par les historiens. En dehors de Rome, les maisons de rapport n'atteignaient pas à de semblables proportions. Il est inutile de dire que nous n'avons pas conservé d'exemples de bâtisses élevées ; c'est à peine s'il subsiste çà ou là des restes du premier étage.

Une maison d'Ostie mérite à cet égard une mention spéciale : elle nous montre deux appartements superposés, l'un au rez-de-chaussée, l'autre au premier ; rien ne prouve d'ailleurs que ces appartements

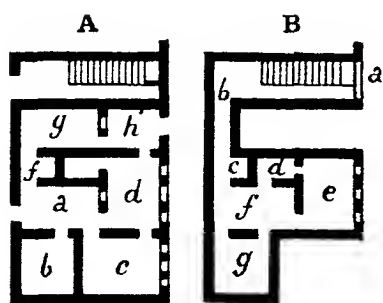


Fig. 153. — Maison à étage d'Ostie.

n'étant recouvertes au-dessus par aucune pièce. Au premier on arrivait sur un palier, d'où partait un corridor *b*, donnant entrée dans l'appartement. Toutes les salles communiquaient entre elles et étaient éclairées par des fenêtres.

On a fouillé assez récemment dans les ruines de la même ville une autre maison à loyer qui vaut également la peine d'être signalée.

1. Paschetto, *Ostia*, p. 425 et fig. 128.

Elle se compose actuellement de deux étages, un rez-de-chaussée et un premier, dont le plan général est très semblable. Ce qui la caractérise, c'est que les chambres de derrière prenaient jour, non pas sur une rue, ni sur un jardin, mais sur une petite cour qui formait puits d'aération et de lumière, à la façon des courettes de nos maisons modernes <sup>1</sup>.

## § XII. — *Palais.*

C'est naturellement aux maisons bourgeoises que ressemblaient, toutes proportions gardées, les palais des grands personnages à Rome et ceux des empereurs. La maison, dite de Livie, sur le Palatin n'excède pas les proportions d'une maison ordinaire ; mais les autres résidences impériales qui l'avoisinent atteignent à des dimensions considérables. Ce n'est pas le lieu de décrire ici les ruines du Palatin <sup>2</sup> ; il suffira de rappeler que la maison Flavienne est faite de deux parties, qui répondent aux deux divisions de la maison gréco-romaine : d'abord une grande colonnade, sous laquelle s'ouvre une immense salle du trône de 47 mètres sur 35, flanquée d'une part d'une basilique de 35  $\times$  20, de l'autre d'une pièce plus petite où l'on a trouvé un autel — d'où le nom de laraire qui lui a été donné ; puis un péristyle avec colonnes de marbre précieux, autour duquel règnent des chambres et dont le fond est occupé par une salle de festin imposante. Il y avait un second étage dont il ne reste plus de trace <sup>3</sup>.

Dans les provinces, les palais se ressentaient, comme il est aisé de le comprendre, des influences locales. Le palais de Dioclétien à Spalato en fournit une preuve certaine <sup>4</sup>. Le plan de ce magnifique ensemble tient à la fois de celui des camps romains et de celui des villes d'Orient. Il était enveloppé d'une enceinte fortifiée ; au milieu de chacun des quatre côtés s'ouvrait une porte flanquée de deux tours, sauf pour celle du Sud : ces portes étaient reliées entre elles par deux grandes rues, se coupant à angle droit. Dans la partie septentrionale, au sud de la voie E.-O., à droite et à gauche de la voie N.-S., campaient les soldats de la garde impériale. La partie

1. C. Galza, dans les *Notizie degli Scavi*. 1914, p. 244 et suiv.

2. Voir toutes les « topographies » de Rome et, comme ouvrages spéciaux de vulgarisation, Eberhard-Haugwitz, *Der Palatin, seine Geschichte und seine Ruinen*, Rome, 1901, 8° et Cancogni, *Le Rovine del Palatino*, Milan, 1909, 8°.

3. Reconstitution dans Haugwitz, fig. 9.

4. Cf. E. Hébrard et J. Zeiller. *Spalato*.

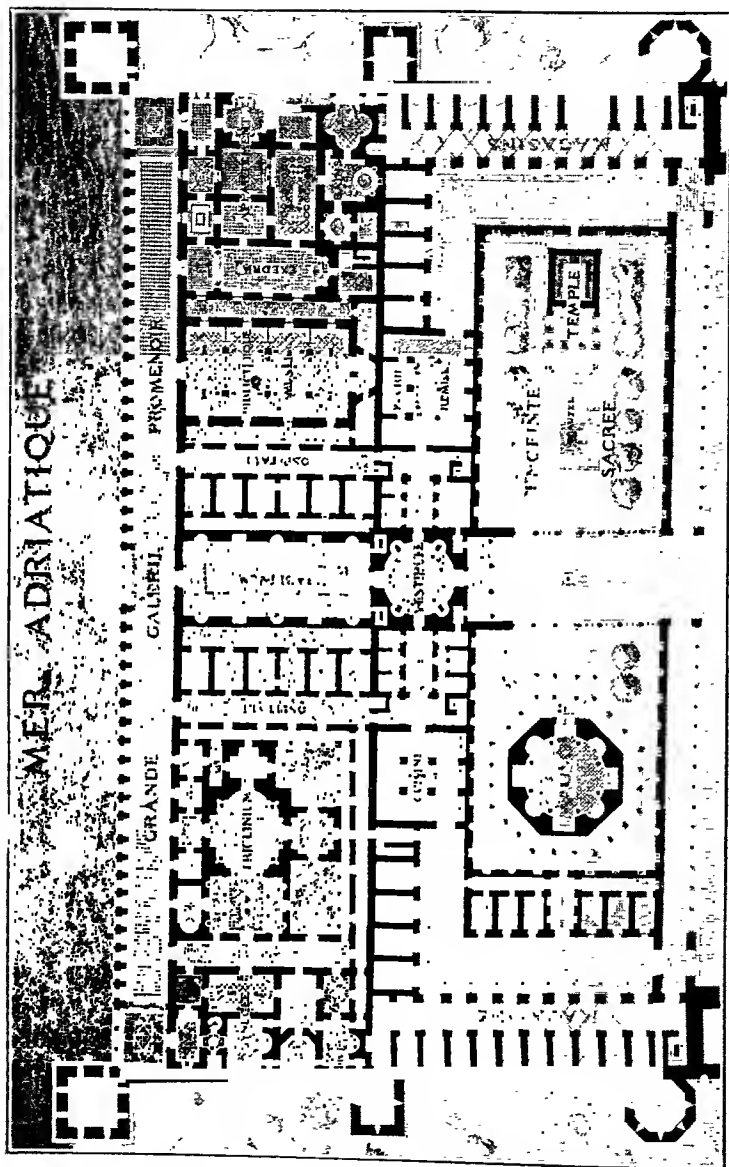


Fig. 151. — Palais de Dioclétien à Spalato. Restauration d'Hebrard (parbe meridionale).

méridionale renfermait d'abord deux édifices qui se faisaient pendant : à l'Ouest un petit temple, à l'Est le mausolée impérial ; puis, entre ces édifices et la mer, le palais proprement dit : c'est le seul groupe dont nous ayons à nous occuper ici (fig. 154).

Il regarde l'Adriatique ; au sud, une longue galerie de 160 mètres, en occupe toute la largeur ; c'était un lieu de promenade et de repos, en face du large, en même temps qu'un passage qui faisait communiquer entre elles les différentes parties de l'édifice. L'entrée du palais était au Nord. On y accédait par un vestibule circulaire, qui menait à une grande pièce partagée en trois nefs ; on en fait le *tablinum*, la salle du trône. De part et d'autre une série de six chambres juxtaposées, qui prennent jour sur deux courettes allongées, passent pour représenter le logis des amis de l'empereur, des personnages attachés à son service qui vivaient à ses côtés journellement.

Puis venaient, autant qu'on peut le dire : en allant vers l'Ouest, une bibliothèque très spacieuse, un établissement de bains et enfin les appartements privés de l'Empereur ; en allant vers l'Est, un grand *triclinium* et les appartements de l'impératrice Prisca et de sa fille.

De chaque côté du vestibule, à un niveau inférieur, on place les cuisines, les remises et les logements des serviteurs.

### § XIII. — Maisons de province.

On voit qu'il y a loin de ce plan à celui de la maison romaine riche et même du palais de Rome. C'est que les habitations

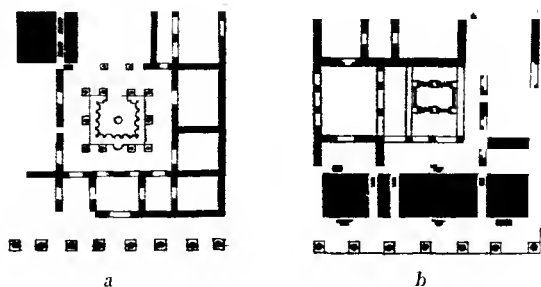


Fig. 155. — Maisons à Timgad.

urbaines provinciales offrent des types très différents du modèle

italien, influencées qu'elles sont par les conditions et les habitudes locales. Celles que l'on connaît le mieux sont les maisons d'Afrique, d'Angleterre et de Syrie; on en a étudié quelques spécimens en Germanie.

La maison africaine se rapproche plus que les autres de la maison italienne; on y retrouve la cour intérieure, ornée d'une fontaine autour de laquelle se groupent les différentes chambres de l'habitation. La jolie maison voisine du forum de Timgad (fig. 155 a) est en somme très semblable à une maison de Pompéi qui se res-

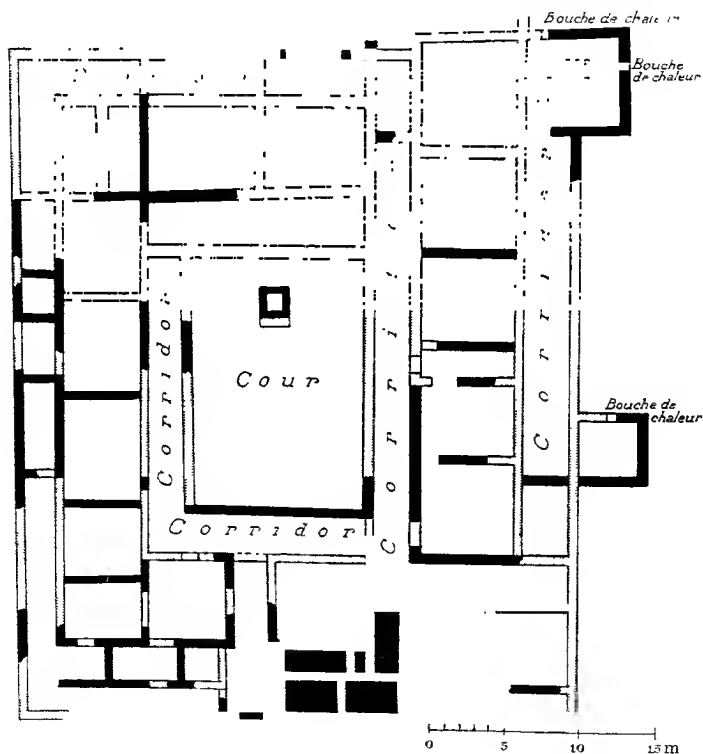


Fig. 156. — Maison à Silchester.

treindrait uniquement à un péristyle et à ses alentours <sup>1</sup>. D'autres, plus irrégulières comme plan <sup>2</sup>, offrent les mêmes particularités

1. Cagnat-Ballu, *Timgad*, p. 89. Même modèle à Medeina dans la maison dite « des Muses » : Merlin, *Forum et maisons de Althiburos*, p. 39 et suiv.  
2. Cagnat-Ballu, *loc. cit.*, p. 337.

fig. 155 *b*). Rien n'est moins surprenant, puisque l'élément essentiel des maisons orientales a toujours été un patio, à ciel ouvert, avec chambres juxtaposées. Ajoutons qu'on rencontre en Afrique ce qui n'a guère été signalé dans le reste du monde romain : la maison souterraine <sup>1</sup>. A *Bulla Regia*, comme à *Thugga*, on a découvert des habitations dont le patio est établi dans le sous-sol et dont le premier étage est au niveau de la rue. Semblable installation était évidemment destinée surtout à combattre la chaleur.

En Angleterre on distingue deux types de maisons : la maison à cour centrale et la maison à corridor. La première semble, si l'on jette un coup d'œil sur l'ensemble, ne pas être bien différente de ce qui se rencontre ailleurs ; là encore on se trouve en présence d'une série de pièces alignées autour d'une cour : mais à l'étude on

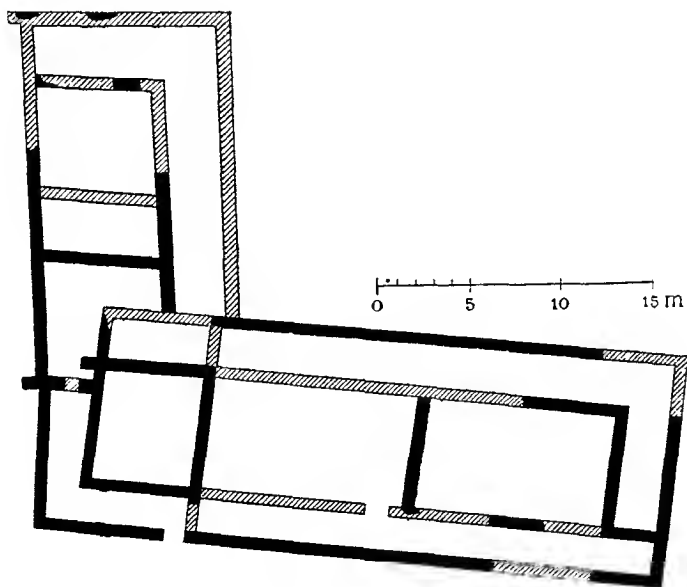


Fig. 157 — Maison à Silchester.

s'aperçoit que l'aménagement de l'habitation est très spécial. Le plan de la maison de Silchester, reproduit ci-contre (fig. 156 <sup>2</sup>).

1. Cagnat, *Carthage, Timgad, Tébessa*, Paris, 2<sup>e</sup> éd., 1912, 8°, p. 118 et suiv. ; Carton, *Le palais souterrain d'Amphitrite à Bulla Regia*, p. 3 et suiv. Association française pour l'avancement des sciences. Congrès de Dijon, 1911.

2. *Archaeologia*, LV, pl. x et xi.

montre que la cour est entourée, non plus d'un portique ouvert, mais d'un corridor, sur lequel donnent les chambres ; en outre un autre corridor fait le tour de la maison extérieurement, si bien que les appartements sont complètement enveloppés de couloirs, qui les séparent des rues environnantes. C'est aussi à peu près le principe adopté pour la maison à corridor. Dans les habitations de cette nature, la façade de la maison est précédée d'un vaste couloir sur lequel s'ouvrent toutes les pièces du logis : par derrière, elles s'appuient également très souvent sur un second corridor parallèle au premier (fig. 157) <sup>1</sup>.

Le chauffage de ces différentes pièces était assuré, suivant le procédé employé pour les établissements de bain, par des hypocaustes <sup>2</sup>.

On peut juger de ce qu'était une maison de Germanie par celle qui a été déblayée à Saalburg et qu'on désigne sous le nom de « Villa », faute de pouvoir établir au juste de qui elle était la demeure (fig. 158). Une salle rectangulaire avec une porte de

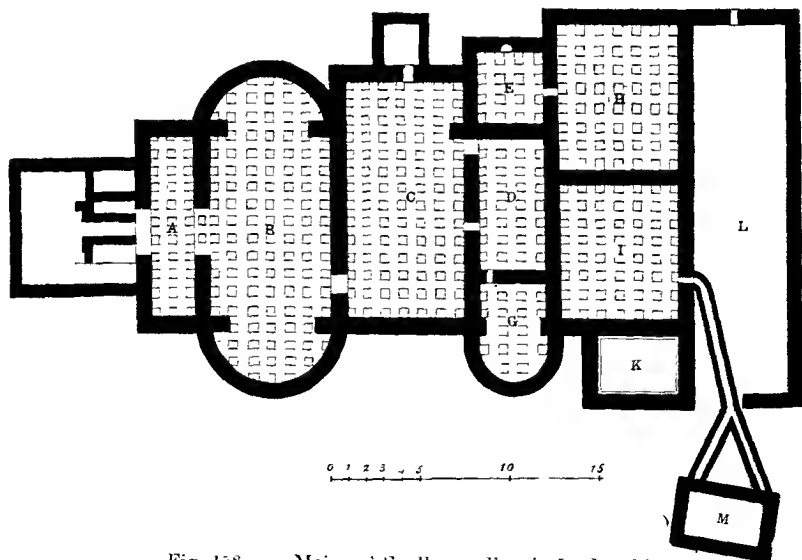


Fig. 158. — Maison à Saalburg, d'après L. Jacobi.

chaque côté sert de vestibule ; de là on pénétrait dans une suite de

1. *Archaeologia*, loc. cit.

2. L. Jacobi, *Römerkastell Saalburg*, p. 117 et suiv.

pièces assez vastes qui se commandent. La dernière, arrondie en absides à ses deux extrémités, passe pour une salle à manger; elle avoisine la cuisine. Le tout est construit sur hypocaustes. L'édifice a plus de 40 mètres de long.

Les maisons de Syrie offrent la particularité d'être bâties tout en pierres, ce qui a assuré la conservation même de l'étage supérieur : on peut donc parfaitement se rendre compte de leurs dispositions. Elles ne possédaient que rarement une cour, et celle-ci n'était jamais accostée de toutes parts, comme les péristyles greco-romains, de salles diverses <sup>1</sup>. D'habitude la cour est remplacée par un portique, à deux ordres superposés, aussi élevé que la maison elle-même et qui lui constitue une sorte de façade largement ajourée. C'est par ce portique qu'on avait entrée dans les quelques pièces qui constituaient l'habitation. Les murs étaient percés de larges fenêtres (fig. 159).

En somme il n'existe pas de type de maison de ville commun à toutes les parties de l'Empire. Les divers peuples soumis à la domination de Rome lui ont emprunté le modèle de leurs forums, de leurs édifices municipaux, de leurs théâtres, de leurs établissements de bains, de tous leurs monuments publics; mais ils ont continué à édifier leurs demeures privées suivant le plan auquel chacun d'eux était habitué et qu'il jugeait le plus approprié à ses besoins.

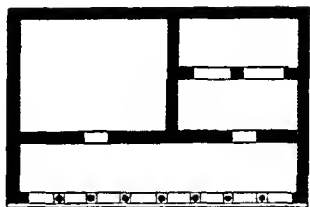


Fig. 159. — Maison en Syrie.  
d'après de Vogüé

1. Maisons avec cours à Douma (De Vogüé, *Syrie centrale*, p. 500). à Rououcha (Crosby Butler, *Exped. to Syria*, II, p. 120).

## CHAPITRE XV

### EXPLOITATIONS AGRICOLES. MAISONS DE CAMPAGNE

SOMMAIRE. — I. Exploitations agricoles. — II. Maisons de campagne.

Les Romains désignaient par un seul terme les exploitations agricoles et les maisons de campagne, par le mot *villa*<sup>1</sup>. Pour les distinguer, ils ajoutaient seulement une épithète. Les premières étaient dites *villae rusticae*, les autres *villae pseudourbanae*.

#### § 1<sup>er</sup>. — *Exploitations agricoles.*

La *villa rustica* n'était autre chose qu'une construction de ferme bâtie dans une grande propriété, où l'on réunissait tout ce qui était nécessaire à l'habitation du propriétaire ou de son fermier comme aussi des esclaves employés pour la culture, à l'élevage des animaux, à la conservation des récoltes, à la production du vin ou de l'huile.

De cette villa, nous trouvons des descriptions assez précises chez Caton<sup>2</sup>, Varron<sup>3</sup> et Vitruve<sup>4</sup>, puis chez Columelle<sup>5</sup> et dans le petit traité de Palladius intitulé *de Re Rustica*<sup>6</sup>. « C'est sur leur expérience de propriétaires ou d'architectes que s'appuient ces auteurs pour donner les règles de la construction et de l'installation d'une villa. De leurs préceptes se dégage le tableau des villas de leur temps. On pourrait s'attendre à ce que leurs descriptions, séparées par plusieurs siècles d'intervalle, diffèrent profondément entre elles. Il n'en est rien. De tous les écrivains latins Caton et Varron ont été, en effet, peut-être les plus souvent copiés. Vitruve complète parfois leurs indications; la plupart du temps il se ren-

1. Cf. sur les villas romaines, Grenier et Lafaye, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Villa*.

2. *De agricultura*, III et suiv.

3. *De re rustica*, I, 11 et suiv.

4. *De arch.*, VI, 8.

5. *De re rustica*, I, 4 et suiv.

6. *De re rustica*, passim.

contre avec eux, parce qu'il se borne à les répéter. Columelle emprunte largement à Vitruve et Palladius ne fait qu'un résumé des prescriptions des uns et des autres. Des traités de ces cinq auteurs se dégage, en somme, une image très cohérente et assez précise de la villa latine <sup>1</sup>. » Dans un chapitre où il est surtout question du plan général et des dispositions matérielles des édifices, c'est principalement à Vitruve qu'il convient de recourir <sup>2</sup>.

D'après lui, tous les bâtiments d'une villa doivent se grouper autour d'une cour. Il ne parle pas des locaux d'habitation, mais seulement de la cuisine et des bains. La cuisine sera située à un endroit aussi chaud que possible, et en communication avec les bains, destinés aux esclaves aussi bien qu'au maître du lieu ; ce qui donne des facilités de chauffage et assure une économie de combustible.

Les étables à bœufs doivent avoir vue sur le foyer et être tournées à l'Est « parce que le poil des bœufs qui voient la lumière et le feu ne devient pas hérissé » ; la largeur des étables doit être de dix pieds au moins, de quinze au plus ; et la longueur telle que chaque paire de bœufs n'occupe pas moins de sept pieds.

Les écuries exigent, elles aussi, de la chaleur ; pourtant il ne faut pas qu'elles soient en vue du foyer, car « lorsque les bêtes de trait sont logées trop près du feu, leur poil se hérisse ».

Par contre, il convient que les pressoirs soient très rapprochés de la cuisine mais avec des orientations différentes : le pressoir à huile sera tourné vers le Sud, le pressoir à vin vers le Nord, l'un et l'autre plus ou moins grands, suivant le système employé : les appareils à vis demandent moins de place que les appareils à levier ; avec ceux-ci la pièce doit avoir au moins 40 pieds de longueur. Pour éviter que le vin, une fois produit, ne s'échauffe et ne perde de ses qualités, on devra placer le cellier à vin les fenêtres tournées vers le Nord ; le cellier à huile, au contraire, doit être installé de telle sorte qu'il prenne jour au Midi ; par suite l'huile ne se figera pas.

Les bergeries et les étables à chèvres seront bâties de façon que chaque bête puisse avoir quatre pieds et demi au minimum, six au maximum.

Enfin les greniers seront à l'étage supérieur et tournés au Nord ou au Nord-Est ; « ainsi les blés ne seront pas susceptibles de s'échauffer et, rafraîchis par le vent, se conserveront longtemps ».

1. A. Grenier. *Habitations gauloises et villas latines dans la cité des Méditerranées* (Bibl. de l'École des Hautes Études, fasc. LVII), p. 58.

2. Cf. Choisy, *Vitruv.* I, p. 210 et pl. Ix, fig. 1.

Par mesure de précaution on installera la boulangerie, le fenil et la grange en dehors de la cour

En rapprochant ces différents préceptes on a pu dresser sur le papier un plan d'une ferme modèle construite suivant les préceptes de Vitruve<sup>1</sup>.

On peut les compléter par des emprunts faits aux auteurs cités plus haut. Ainsi, d'après Columelle, le *villicus* devra être logé près de la porte, afin de constater les allées et venues et d'avoir vue sur toutes les parties de la ferme. Les chambres des esclaves seront groupées, pour qu'il soit plus aisé de les surveiller; les bouviers et les pasteurs seront placés à côté de leurs bêtes. Enfin, auprès de la cuisine on ménagera une salle où le personnel pourra prendre son repas le matin avant de partir au travail et se reposer à la fin de la journée<sup>2</sup>.

Un certain nombre de villas découvertes, soit en Italie, soit dans les provinces, nous montrent qu'en restant fidèles à ces données pour les points essentiels, les constructeurs variaient quelque peu les dispositions suivant les climats, le terrain dont ils disposaient, les conditions naturelles de la région, les matériaux que fournit le pays environnant, les besoins de l'existence et la nature des cultures.

Les environs de Pompéi étaient couverts de fermes, qui présentent tous les éléments énumérés ci-dessus. On trouvera le plan et la description de plusieurs d'entre elles dans les *Notizie degli Scavi*<sup>3</sup> : la plus complète, qui est absolument typique, est la villa déblayée à Boscoreale, d'où provient le fameux trésor d'argenterie actuellement conservé au musée du Louvre (fig. 160)<sup>4</sup>.

L'ensemble en mesure 40 mètres de long sur 25 de large. Il se compose de deux parties distinctes : une maison d'habitation avec ses différentes pièces et des bâtiments d'exploitation. Le mode de construction même de chacune de ces parties diffère : dans la maison, les murs sont faits de morceaux de lave appareillés et de chaînes de briques ; pour le reste de la construction on a utilisé des galets bruts et même des matériaux de remploi. Le tout est disposé, autant que la chose était possible, autour d'une cour centrale.

Celle-ci était limitée par de petits murs bas où s'appuyaient les

1. Voir par exemple, Choisy, *loc. cit.* D'autres sont arrivés à un plan assez différent : cf. Grenier, *op. cit.*, p. 61.

2. Columelle, I, 6, 3 et suiv. ; Varron, I, 13.

3. *Not. degli Scavi*, 1897, p. 391 et suiv. (au lieu dit Contrada Giuliana) ; 1903, p. 61 au lieu dit Centopiedi al Tirone.

4. Pasqui dans les *Monumenti dei Lincei*, VII (1897), p. 398 et suiv. ; Héron de Villefosse, *Monuments Piot*, V, 1899.

colonnes de soutien des galeries latérales: toute l'eau de pluie qui

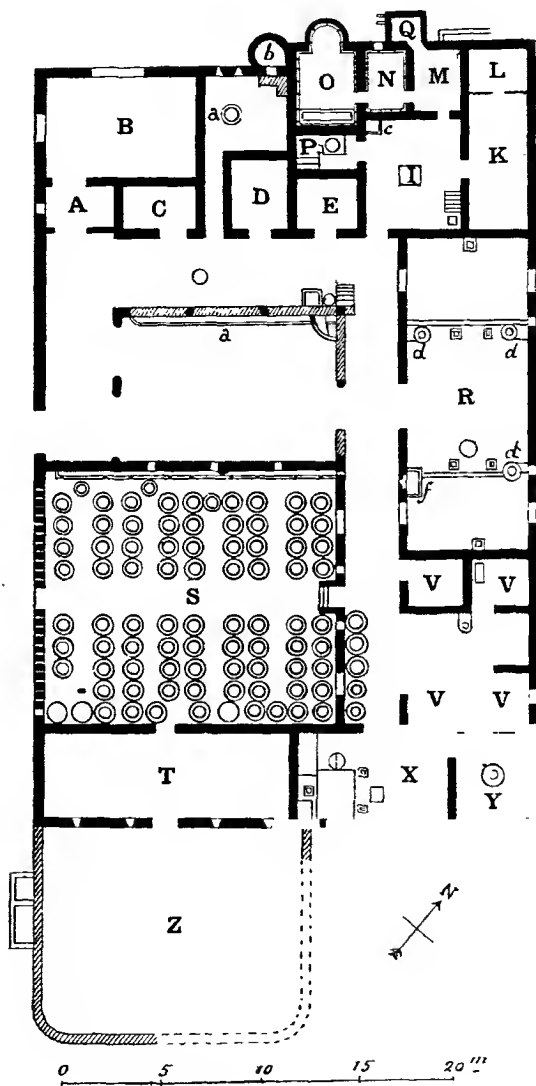


Fig. 160. — Villa de Boscoreale.

ruisselait sur les toits venait s'amasser dans une grande citerne,

située à l'angle de la cour, presque en face la cuisine. La porte d'entrée est assez large pour donner passage à des chars.

Les premières chambres quise présentent à gauche étaient des logements pour l'intendant : A est une antichambre, B une salle à manger à deux fenêtres, C et D des chambres à coucher. La pièce E servait de cabane à outils ; le sol y était de terre battue, les parois revêtues de plâtre ; à des clous, fixés dans le mur, étaient accrochés des instruments de culture, qui ont été retrouvés sur place. Un couloir ménagé entre les chambres C et D menait au pétrin, avec sa meule (a) et son four (b).

La cuisine s'ouvrait en I, la porte regardant le Sud. Sur le mur, en face l'entrée, existait un laraire ; au centre de la pièce, le fourneau, que l'on a trouvé encore rempli de charbons à demi consumés ; dans un coin, un grand réservoir en plomb (c) destiné à contenir de l'eau, qui lui arrivait d'un autre réservoir, haut placé dans la cour, tout près de la citerne. L'eau était conduite de l'un à l'autre par un tuyau qui, partant du premier, passait sous le sol de la galerie latérale et sous celui de la cuisine, pour remonter et déboucher dans le second. Dans un angle opposé de la pièce, un escalier conduisait à l'étage supérieur : il y avait là une réserve de vin en amphores : les morceaux de ces amphores ont été recueillis au rez-de-chaussée, où elles étaient tombées après l'écroulement du plancher. Deux portes s'ouvrent dans la cuisine : l'une mène à une salle K., qui n'en était séparée que par une cloison de 0 m. 60, dont la partie supérieure était en bois ; le sol n'en était point pavé et les murs étaient blanchis à la chaux ; on y a recueilli une grande quantité de fragments de bois : c'était le bûcher. La pièce voisine L, qui est dans un endroit chaud, sans cependant donner sur la cuisine, et qui contenait des squelettes de chevaux attachés par un licol, convenait pour l'écurie.

Par la seconde porte on accède aux bains, décrits plus hauts (M, N, O, P<sup>1</sup>). L'*apodyterium* (M) communique avec les latrines (Q).

Vient ensuite une grande salle (R), dont la porte très large est percée dans l'axe même de la porte de la ferme. Elle se compose de trois parties : au milieu une surface de terre battue, de chaque côté une banquette peu élevée et légèrement en pente, revêtue de ciment. Les deux banquettes portent des trous destinés à recevoir les montants d'un pressoir à vin. Le liquide obtenu se déversait sur le sol, arrivait,

1. Cf. p. 211 et fig. 108.

en suivant la pente, jusque sur le bord de la banquette; il y était recueilli par des rigoles, qui le portaient soit dans des vases enterrés aux deux extrémités *d*, soit dans une citerne aménagée sous le sol, en *f*.

En face se trouvait la cave (S); on y pénétrait par un escalier ascendant de trois marches, qui prend naissance dans le couloir aménagé entre le pressoir et la cave. Les murs en étaient peu élevés relativement, sauf du côté de la salle T, où un balcon saillant le surmontait. Du côté de la rue il ne mesurait pas plus de deux mètres. La pièce était à ciel ouvert : car la Campanie, dit Pline l'Ancien, était si favorablement traitée qu'on pouvait laisser les tonneaux exposés à la lumière du soleil, à la pluie ou au vent. Par ce procédé on évitait la chaleur funeste au vin. C'est pour la même raison que la muraille donnant sur la rue, qui regardait le S.-S.-O. était percée de quantité de petites fenêtres qui assuraient l'aération. Les grandes jarres qui contenaient le vin étaient enfoncées en terre sur quatre files doubles, disposées de telle sorte qu'on pouvait circuler autour; les passages avaient été barrés postérieurement par des jarres supplémentaires fig. 161. Le long de la muraille qui

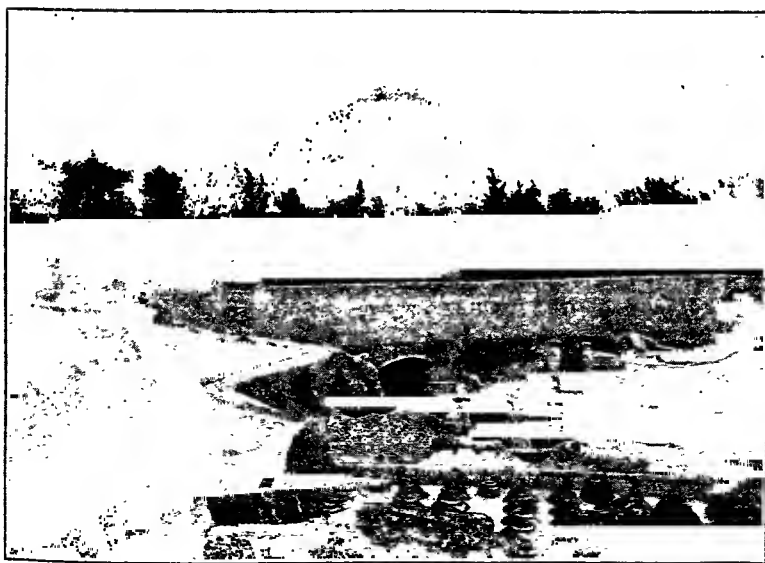


Fig. 161. — Cave de la villa de Boscoreale.

sépare la cave de la cour règne une longue cuve en maçonnerie qu'on aperçoit nettement sur notre figure, percée de trous, juste au niveau des files de tonneaux. Au moment de la vinaison, les ouvriers, placés dans le pressoir, versaient le vin dans une niche de la muraille occidentale ménagée à hauteur d'homme. Le fond de cette niche était percée d'un trou auquel on adaptait un tuyau, par où le liquide s'écoulait, traversait le couloir, pénétrait dans le mur de la cave et se déversait dans la cuve qu'il remplissait. A chaque trou de la cuve, on ajustait un autre tuyau, plus ou moins long, qui conduisait successivement le contenu dans les différentes jarres, jusqu'aux extrémités du cellier.

Les chambres V étaient réservées au personnel chargé de la surveillance de la cave et des pressoirs.

Le pressoir à huile était disposé au fond du couloir en X et Y. La première salle (X) contenait l'appareil destiné à fouler les olives et à en extraire le jus : il ressemble beaucoup à celui qui était employé pour presser le raisin. Là aussi l'huile était recueillie par une rigole et conduite dans des réceptacles où elle déposait ses impuretés. La seconde salle (Y), le *trapetum*, renfermait l'instrument à décortiquer l'olive, à séparer le noyau de la pulpe, afin de pouvoir soumettre celle-ci à une nouvelle pression. Les deux pièces étaient entièrement sombres, pour éviter le froid : suivant les préceptes de Vitruve, elles étaient exposées au Midi.

Dans la dernière salle, l'on a trouvé de l'avoine et du foin ; là était le grenier ; le sol en est plus élevé que le terrain environnant et fait de béton, comme il convient à un endroit où l'on battait le blé.

Le premier étage, en partie conservé, servait sans doute de logement au propriétaire de la ferme, lorsqu'il venait y faire séjour. Il se composait d'une suite de chambres soignées, revêtues de stucs et de peintures : celles qui étaient placées sur le derrière de la construction, loin du bruit de la route, étaient les plus confortables et les mieux aménagées.

Ce qui fait le prix de cette villa, c'est sa merveilleuse conservation jusque dans le détail. Nous ne pouvons pas nous attendre à rencontrer ailleurs qu'à Pompéi un ensemble aussi instructif : il suffit que l'examen des ruines nous permette de juger du plan général des constructions. Partout on a reconnu les mêmes dispositions. En Gaule et en Germanie, par exemple, on a fouillé les restes de nombreuses villas<sup>1</sup> : elles présentent toutes le même

1. Caumont, *Antiq. mon.*, III, p. 100 et suiv. ; Grenier, *op. cit.*, p. 64 et suiv., avec toutes les références citées en note.

aspect. La villa de Betting, près de Saint-Avoid, peut servir d'exemple (fig. 162) <sup>1</sup>.

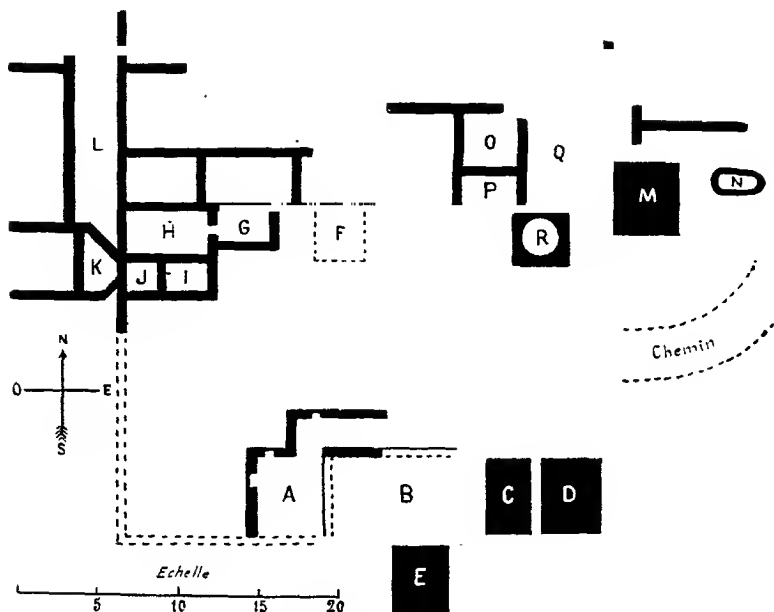


Fig. 162. — Villa de Betting, d'après Grenier.

Un chemin empierré menait à la porte d'entrée, qui regardait l'Est. Celle-ci franchie, on se trouvait dans une grande cour de 26 mètres sur 12. A sa gauche on avait une cave où l'on descendait par un escalier ou un plan incliné, des salles (B, C, D), où il faut voir les granges et le cellier et une pièce en saillie (E), qui devait être l'écurie. Au fond de la cour se voit la cuisine (F) et, tout à côté les bains (G, H, I, J ; il y avait, d'ailleurs sur la face orientale une autre salle (M), voisine d'une cuve de grès formant baignoire (N), et quelques chambres qui n'ont point été fouillées et où l'on voit un second établissement de bains plus soigné que le précédent. Les pièces O, P, Q devaient constituer des appartements et supporter un étage auquel on accédait par un escalier circulaire disposé dans une sorte de tour (R). Le long boyau souterrain L et la

1. Grenier, *op. cit.*, p. 79 et suiv., et plan 4.

salle K étaient, sans doute, des celliers avoisinant des pressoirs aujourd'hui effacés.

En Afrique, pays essentiellement agricole, où les exploitations rurales étaient très nombreuses, elles ont été fort peu étudiées<sup>1</sup>. « Les divers locaux se groupaient d'ordinaire autour d'une ou plusieurs cours dans lesquelles on parquait le bétail ; les unes étaient en maçonnerie, les autres peut-être en charpente ou en branchages. Les murs extérieurs formaient souvent une enceinte rectangulaire qui pouvait, au besoin, protéger les habitants contre des coups de main<sup>2</sup>. »

Pour la Syrie, au contraire, nous possédons des spécimens intéressants de maisons de ferme. C'est ainsi que M. de Vogüé a publié le plan et une vue perspective d'une habitation rurale entourée de dépendances à Moudjeba fig. 163<sup>3</sup>. Après avoir franchi la porte,

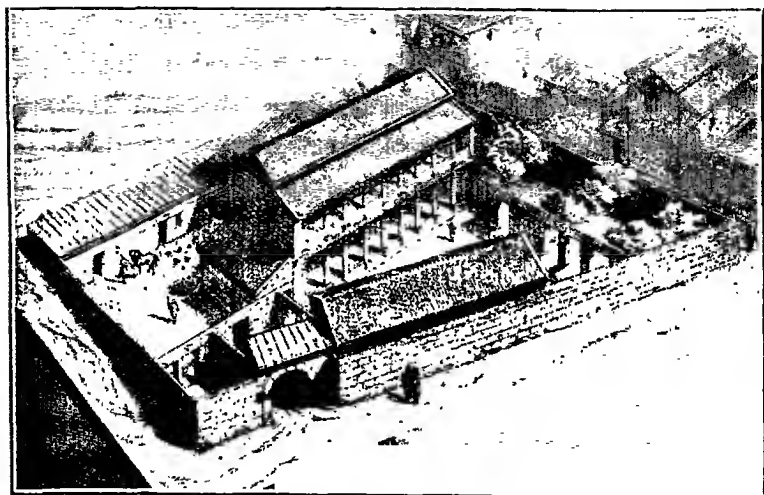


Fig. 163. — Ferme de Syrie. d'après de Vogüé.

on se trouvait en présence de deux entrées donnant dans deux divisions de la construction. L'une était la maison du maître

1. Cf. pourtant L. Jacquot. *Les Haciendas romaines* dans le *Rec. de la Soc. arch. de Constantine*, XLIII, 1909. p. 9 et suiv.

2. Gsell, *Les monuments de l'Algérie*, II, p. 29.

3. *La Syrie centrale*, I, pl. xxxviii ; cf. p. 86.

avec sa cuisine, caractérisée par une auge de pierre, avec ses annexes pour les serviteurs, sa cour, son jardin; l'autre était la basse-cour, avec une écurie, un abreuvoir et une grande salle basse qui servait au logement des gens attachés à cette partie du service. Le jardin était bordé par une clôture, formée de monolithes debout, supportant d'autres monolithes et destinés à être recouverts de vignes et de plantes grimpantes.

## § II. — *Maisons de campagne.*

Ce qui caractérise les établissements rustiques dont il a été question jusqu'ici, c'est que le logement du propriétaire y est réduit à ses éléments essentiels, et que la simplicité en est souvent extrême. Il n'en fut pas toujours ainsi. L'accroissement de la richesse et le besoin de luxe qu'il fit naître, la diminution de la petite propriété en Italie, le goût de la villégiature qui se répandit peu à peu parmi les habitants des grandes villes amenèrent dans le tracé des villas des changements importants. L'habitation du maître se développa; on en arriva, pour l'agrandir librement et pour la rendre plus agréable, à l'établir en dehors des bâtiments d'exploitation : il en fut ainsi, non seulement à Rome, mais aussi, postérieurement, en province <sup>1</sup>. Bientôt même, surtout dans les localités que le paysage ou la situation recommandaient particulièrement, dans les montagnes, sur le bord de la mer, la culture, qui avait amené la création des maisons de campagne, disparut : les champs firent place à d'immenses parcs, à des jardins savamment dessinés. A la *villa rustica* succédèrent la *villa urbana*, bâtie dans les faubourgs des cités, et la *villa pseudourbana*, élevée en pleine campagne <sup>2</sup>.

Le plan de ces villas de luxe ne diffère pas sensiblement de celui des maisons de ville, en ce sens qu'il reproduit avec plus de liberté, par cela même qu'on dispose de plus de place, les divi-

1. Exemples : la villa de Spoonley Wood, en Angleterre (fig. 164) : celle de Rouhling près de Sarreguemines, où les appartements sont très développés; et surtout celle de Saint-Ulrich près de Sarrebourg (Grenier, *op. cit.*, p. 123 et suiv.; 145 et suiv.); celle de Pompeianus, en Numidie (Gsell, *Les monuments de l'Algérie*, p. 23 et suiv.).

2. Pour les villas de la campagne romaine cf. surtout, parmi les travaux récents : G. Tomassetti, *La campagna romana*, Rome, 1910-13, 3 vol. 4° : Ashby, *Papers of the British School at Rome*, vol. I, III, IV, V ; R. Lanciani, *Wanderings in the roman campagna*, Londres, 1909, 8° : M. Albert, *De villis Tiburtinis principe Augusto*, Paris, 1883, 8° ; F. Grossi-Gondi, *Il Tuscolano nell'età classica*, Rome, 1908, 8°.

sions essentielles de celles-ci : il suffira pour s'en convaincre de jeter les yeux sur les exemples qui seront rapportés plus loin. Les villas de Pline le Jeune, telles qu'il les a décrites<sup>1</sup> et qu'on a essayé de les reconstituer d'après sa description<sup>2</sup>, contiennent *atrium*, *triclinium*, *cubiculum*, comme une maison de Pompéi ; mais avec cette différence que ces pièces sont multipliées d'une façon insolite et variées avec la plus grande recherche : il y a plusieurs salles à manger, une de cérémonie (*triclinium*), les autres plus petites (*coenatio*), différemment situées et propres aux diverses saisons ; des

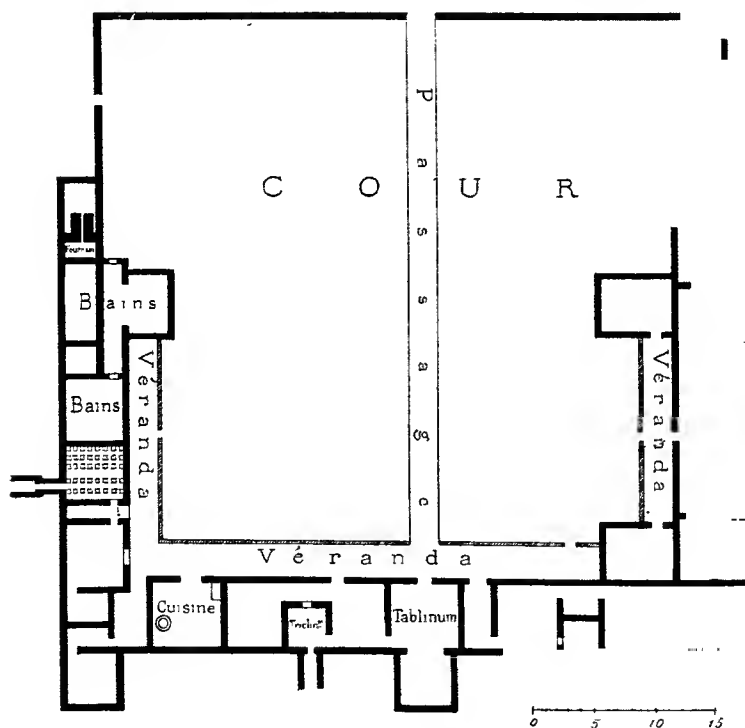


Fig. 161. — Villa de Spoonley-Wood.

chambres à coucher pour le jour et la nuit, quelques-unes chauffées

1. Plin., *Epist.*, II, 17 *Laurentinum* et V, 6 *Villa de Toscane*.

2. J. Bouchet, *Le Laurentin de Pline le Jeune* : Winnefeld, *Tusci und Laurentinum des jüngeren Plinius* *Jahrbuch des k. arch. Instit.*, 1891, p. 200 et suiv.

par des hypocaustes : des salons et des cabinets, terminés par des hémicycles ou des vérandas, avec vue sur la mer ou sur les montagnes : des cours multiples ; des tours élevées qui permettent de jouir du panorama et de la fraîcheur de l'air, des bibliothèques aussi, des salles d'étude, des galeries d'œuvres d'art <sup>1</sup>.

Les bains occupent, naturellement, une grande place, avec des locaux attenants, consacrés aux exercices physiques.

Tout cela se retrouve plus ou moins développé, plus ou moins luxueux, dans les villas de plaisance d'Italie et des provinces <sup>2</sup>. Mais ce sont surtout les jardins et les parcs qui donnent aux villas romaines de l'époque impériale leur originalité.

« A l'époque gréco-romaine, a écrit M. Lafaye <sup>3</sup>, le jardin d'agrément est un prolongement du salon : les plantations, rangées en bon ordre, offrent à l'œil de longues perspectives et forment des figures régulières savamment composées, où domine la ligne droite : de là un art particulier, qui se rapproche de l'architecture. En d'autres termes, ce qu'on est convenu d'appeler le jardin français n'est pas autre chose que le jardin gréco-romain dont la tradition a été rammée, à l'époque de la Renaissance, par la lecture des auteurs classiques. Rien ne peut en donner une idée plus juste que le parc de Versailles ou que les villas princières qui, aujourd'hui encore, entourent la ville de Rome. »

Un jardin comme celui du *Laurentinum* de Pline se composait de parterres faits d'un ensemble de plates-bandes, de corbeilles et d'allées (*xystus*). On donnait à ces plates-bandes des formes géométriques variées. « Mais ce qui caractérisait tout particulièrement le jardin classique, c'étaient les arbustes qu'on taillait de façon à imiter des figures géométriques ou des êtres animés... Les espèces d'arbres employées étaient celles qui gardent leur feuillage en hiver, notamment le buis et le cyprès : on leur faisait représenter, par exemple, des lettres dont l'ensemble formait le nom de l'artiste ou celui du propriétaire ; ou bien on les taillait en pyramides ou en cônes ; ou bien encore les ciseaux en faisaient des animaux sau-

1. Cf. ce que Cicéron dit de la villa de Lucullus à Tusculum et de la sienne *Ad Att.*, 1, 3, 4, 8, 9, 10 et les trouvailles de la villa des Pisons à Herculaneum : Comparetti, *La villa dei Pisoni in Ercolano e la sua biblioteca*, dans *Pompei e la regione sotterrata dal Vesuvio nell' anno 79*, Naples, 1879, 4<sup>e</sup>, p. 159 et suiv.

2. Voir, pour les traits caractéristiques des villas romaines : Boissier, *Promenades archéologiques*, p. 238 et suiv.

3. *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Hortus*, p. 284.

vages à l'aspect redoutable... Tout autour du parterre se dressaient des colonnes ou des arbres alignés que l'on reliait par des plantes grimpantes, formant guirlande dans les intervalles. Les plates-bandes étaient ainsi enfermées dans un véritable portique de verdure <sup>1</sup>. » On trouvera des reproductions de tout cela dans les fresques d'Herculanum et de Pompéi <sup>2</sup>.

Les allées plus larges, celles surtout qui suivaient le tour du parc et où l'on se promenait en chaise à porteur, étaient appelées *gestationes* ; on s'en fera une idée en se reportant à une peinture de la villa *ad Gallinas*, aux environs de Rome. Celles où l'on pouvait se promener à cheval ou en voiture recevaient le nom de *hippodromus* <sup>3</sup>.

Au milieu de ces jardins on élevait toutes sortes de constructions destinées à rendre plus agréable le séjour de la campagne, surtout aux heures chaudes de la journée : grottes fraîches où des cascades tombaient sur des rocaillles artificielles, nymphées, exèdres où l'on s'asseyait pour causer, pavillons perdus parmi la verdure, où l'on pouvait faire la sieste, portiques surtout qui bordaient les jardins et permettaient la promenade à l'abri de la pluie ou du soleil, avec perspectives ouvertes sur les environs. Les stucs comme ceux de la Farnésine, les peintures de Pompéi, tout particulièrement celles de la maison de Lucretius Fronto nous donnent une idée, peut-être quelque peu embellie, de ces portiques prolongés le long des rivages ou enveloppant des pièces d'eau <sup>4</sup>.

Si l'on voulait, au contraire, ménager un passage ou une promenade complètement défendue contre la chaleur, les averses ou le vent, on bâtissait ce qu'on appelle un *cryptoportique*, c'est-à-dire un couloir, souvent souterrain, qui ne recevait le jour que par des ouvertures étroites, percées parfois de deux côtés, comme dans le *Laurentinum* de Pliny, tantôt d'un seul. On peut dire que le cryptoportique est un des éléments essentiels d'une villa romaine de l'époque impériale ; on en a rencontré de tous côtés, autour de Rome : à Tivoli, dans la villa de Quintilius Varus, dans celle d'Hadrien, fig. 165 et dans la villa de Vibius Varus ; dans la villa de Galba, à Tusculum ; dans celle de Domitien à Albano, etc.

1. Lafaye, *loc. cit.*, p. 285.

2. *Ibid.*, fig. 3901, 3905.

3. *Ibid.*, fig. 3900, d'après les *Ant. Denkmaler des k. arch. Instit.*, 1. 2. 1887, pl. xxiv.

4. Cf. Rostovtzev dans le *Jahrbuch des k. arch. Instituts*, 1904, p. 103 et suiv.

Pour allier cette architecture des jardins avec le soin de la perspective, surtout quand la villa était élevée sur une colline, on dis-



Fig. 163. — Cryptoportico à Tivoli. Dessin de Gusman.

posait, au-dessous de la maison, qui occupait le plan supérieur, une série de terrasses en étages, soutenues par des murs qui contenaient les terres. Cet aménagement était très fréquent aux environs

de Rome, dans les nombreuses villas des monts Albains, dans celles de Tusculum, dans celles de Tibur <sup>1</sup>. Ainsi étaient dessinées par plates-formes successives la villa de Mécène, celle de Quintilius Varus, celle de Ventidius Bassus, à Tivoli; la villa dite Centroni, au ix<sup>e</sup> mille de la Voie Latine; la villa de Cicéron, à Tusculum, et celle d'Agrippine; la villa de Caligula entre Genzano et Cività Lavinia; la villa dite El Sassone, sur la route de Frascati à Marino et bien d'autres. Une telle disposition avait encore un autre avantage, qui était de faciliter l'arrosage des jardins, les eaux se répandant tout naturellement, de terrasse en terrasse, en suivant la pente du terrain. Car les Romains, et c'était encore là une des caractéristiques de leurs villas, cherchaient avant tout la fraîcheur à la campagne, et y voulaient une grande abondance d'eau. Aussi, y avait-il toujours au centre du jardin un bassin qui en faisait l'ornement. On l'entourait d'œuvres d'art, et surtout d'hermès, dont les têtes surmontaient la balustrade d'entourage <sup>2</sup>; c'est ce qui explique qu'on ait trouvé tant d'hermès dans les ruines des différentes villas <sup>3</sup>.

Si l'on avait un parc étendu, on aimait à posséder des pièces d'eau plus étendues, de vastes étangs, à faire serpenter des rivières, à multiplier les fontaines, les cascades, les eaux jaillissantes. Pour tout cela il fallait capter les sources du voisinage, ou, quand on était à portée d'un aqueduc, en obtenir des dérivations — de là le grand nombre de tuyaux de plomb avec le nom du propriétaire qui ont été recueillis dans les ruines de la campagne romaine; quand on n'avait que de l'eau de pluie à sa disposition, on devait construire d'immenses réservoirs ou creuser un grand nombre de puits. Il n'est pas de villas où l'on n'ait signalé des réservoirs ou des citernes : villas de Quintilius Varus et de Vibius Varus à Tivoli; de Galba et de Matidie à Tusculum; de Sette Bassi, de Centroni, d'El Sassone; villa de Domitien à Albano, des Quintilii sur la voie Appienne, etc. Dans sa villa Laurentine, Pline n'avait à sa portée que des puits ou des fontaines; mais en Toscane, il était

1. Voir sur cette particularité des villas romaines des environs de Rome, Lanciani, *Bull. comun*, 1881, p. 141.

2. Cf. le dessin d'un bassin d'une villa romaine voisine de Trèves dans F. Hettner, *Illustriester Fuhrer durch das Provinzialmuseum in Trier*, Trèves, 1903, p. 76 et suiv. fig. 77.

3. Villas de Mécène, de Cynthue, des Pisons, à Tibur; villa au 3<sup>e</sup> mille de la Voie Latine *Bullett.* 1857, p. 179 et suiv.; villa d'Hadrien à Tibur; villa de Cicéron à Tusculum *Ad. Att.* I, 3, 4, 8, 9, 10.

mieux partagé et il s'étend avec complaisance sur les sources, sur les bassins et les ruisseaux, qui arrosent ses jardins et répandent partout la gaieté <sup>1</sup>.

Il nous reste à donner la description de quelques-unes des villas que l'on connaît, pour éclairer par des détails spéciaux les réflexions générales qui viennent d'être énoncées.

Le type le plus somptueux de la villa de luxe romaine est celui que fournit la villa hadrienne de Tibur : mais cette somptuosité même en fait une exception.

Celles de Pline le Jeune nous permettraient bien mieux de saisir les dispositions de ces demeures rurales de l'aristocratie romaine, s'il était possible d'en dresser sur le papier un plan un peu certain ; les restitutions qui en ont été faites ne peuvent guère être regardées que comme des essais <sup>2</sup>. Il vaut mieux se reporter à quelque villa existant encore sur le terrain : bien que les fouilles de semblables édifices n'aient presque jamais été complètes, quelques-unes sont suffisantes pour nous bien montrer ce qu'étaient les villas de la campagne romaine. Telle est celle à qui l'on a donné le nom de Q. Voconius Pollio, à cause des tuyaux de plomb à ce nom qui ont été rencontrés au cours des déblaiements <sup>3</sup> (fig. 166).

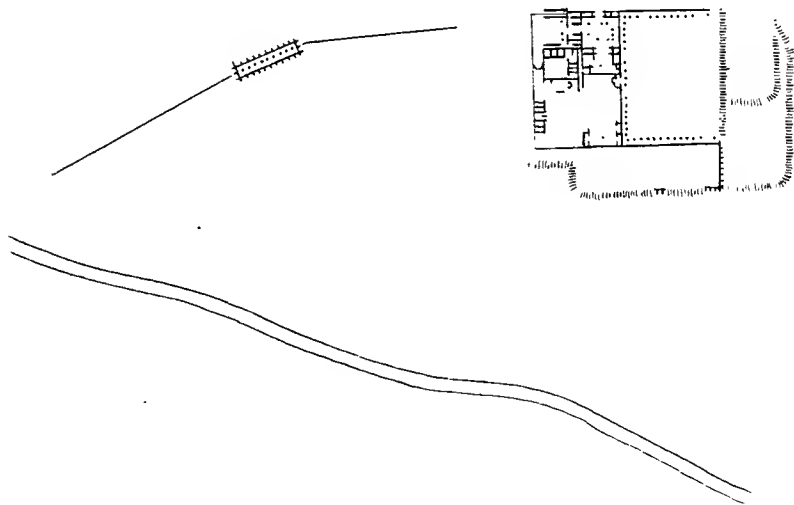


Fig. 166. — Villa de Voconius Pollio.

1. *Epist.*, V. 6.

2. Voir plus haut, p. 310, note 2.

3. Lanciani, *Bull. comun.*, 1884, p. 141 et suiv.

Cette villa était située dans les monts Albains, non loin de Marino. Elle s'élevait sur un plateau haut de 172 mètres au-dessus du niveau de la mer ; au nord le terrain domine d'une hauteur de 25 mètres une vallée ; au Sud et à l'Ouest il s'incline doucement vers la plaine. Trois terrasses épaulent le plateau du côté du Nord et de l'Est, celle de l'Est à 170 m. 5, les deux autres vers le Nord à 190 mètres et 164 mètres. Suivant l'usage, elles étaient plantées d'arbres et de fleurs. Le palais était construit sur la plate-forme supérieure : ses dimensions étaient de 103 mètres de long et de 70 m. 50 de large. Un grand jardin, long de 74 mètres et large de 108 mètres, entouré de portiques de trois côtés, le quatrième, tourné au Nord, restant libre et clos seulement par quelque balustrade, occupe la moitié du terrain ; le reste est recouvert des constructions habituelles. La porte de la villa s'ouvrait à l'Ouest : par là on pénétrait dans l'*atrium* ; au fond on trouvait devant soi le *tablinum*, d'où l'on passait dans une salle divisée en deux par une rangée de colonnes ou de piliers, et qui pouvait être le *triclinium* : autour se voient quelques chambres dont on ne peut fixer la destination. Le péristyle s'étendait au delà jusqu'au mur extérieur de l'Est. Tout cela est conforme au plan classique de la maison gréco-romaine. La partie de l'édifice qui regarde le Sud était réservée aux bains et aux pièces de service. L'angle sud-est était occupé par une cour avec portiques.

L'eau était amenée par une canalisation de l'endroit où jaillissaient les sources dans une piscine allongée, divisée en deux par une rangée de pilastres : d'où elle était dirigée au moyen de tuyaux de plomb vers la villa.

Les mêmes aménagements, avec de légères différences de détail se retrouvent dans la villa, un peu moins étendue 32 mètres de large sur 110 mètres de long, située à Licenza, que l'on croit avoir appartenu à Horace et qui fut ensuite réparée et agrandie au <sup>ii</sup> et au <sup>iii</sup> siècle <sup>1</sup>.

Si l'on veut se rendre compte de ce qu'étaient les maisons de plaisance romaines au bord de la mer, il suffit de jeter les yeux sur le plan d'une villa découverte sur la voie *Severiana*, près de Castelporziano (fig. 167). « C'est, dit M. Lanciani, qui l'a signalée <sup>2</sup>, une habitation de justes proportions, large de 23 mètres et pro-

1. L. A. Constans dans le *Journal des savants*, 1914, p. 225 et suiv.

2. *Monum. dei Lincei*, XVI, p. 241 et suiv. : *Wanderings in the Roman Campagna*, p. 316 et suiv.

fonde de 24, placée entre cour et jardin et merveilleusement adaptée à la résidence, en toute saison de l'année, d'une modeste

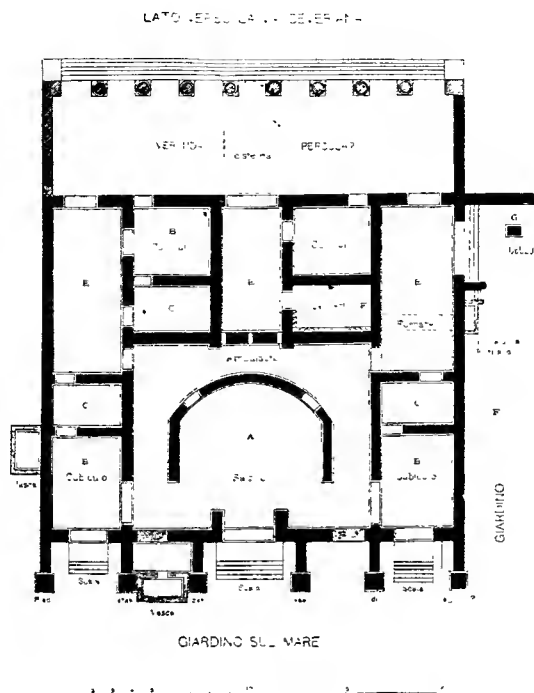


Fig. 167. Villa à Castelporziano, d'après Lanciani.

famille de trois ou quatre maîtres et de quelques domestiques. » L'entrée, sur la voie *Sereriana* se faisait par une grande véranda, soutenue par huit colonnes de marbre. De ce porche on pénétrait dans trois salles longues, dont l'une devait servir de salle à manger (E) et l'autre (E') pouvait avoir la même destination. Deux chambres à coucher dotées chacune d'un cabinet de toilette complétaient l'aménagement de la façade : l'un de ces cabinets de toilette (F) pouvait faire office de salle de bains chauds. Derrière cette série de chambres étaient deux autres chambres à coucher avec cabinet de toilette, de chaque côté d'un salon (A) entouré d'un promenoir. Ces dernières pièces donnaient sur un jardin, qui s'étendait jusqu'au bord de la mer ; on y descendait par trois escaliers, encadrés de piédestaux, qui supportaient des vases de fleurs. De la

salle E' on pouvait également descendre dans le jardin par un escalier latéral, à côté duquel s'ouvrait la bouche d'un fourneau, qui pouvait chauffer le *caldarium* et toute la partie voisine de l'habitation. La cuisine, les latrines et les communs étaient établis à part, dans le jardin; on en a retrouvé quelques traces à côté de la voie.

Les différentes pièces, suivant M. Lanciani, n'étaient point séparées par des portes, mais par des rideaux qu'on faisait mouvoir au moyen de cordons de tirage.

La construction primitive de la maison date du début de l'Empire; elle fut rebâtie au milieu du II<sup>e</sup> siècle de notre ère.

Dans le jardin, en face l'escalier latéral, on a trouvé un exemplaire du Discobole de Myron.

Les exemples de maisons de plaisance élevées dans la banlieue des villes sont fréquents et les plans de quelques-unes d'entre elles ont été plusieurs fois reproduits. Telle est la villa de Diomède, aux portes mêmes de Pompéi<sup>1</sup>, celle que l'on croit avoir appartenu à un Pison, à Herculanium,<sup>2</sup> ou la villa des Laberii à Oudna, en Tunisie: ce ne sont, somme toute, cette fois encore, que des maisons de type romain, agrandies et largement installées; il n'est pas utile d'y insister après tout ce qui vient d'être dit sur les villas.

Mais il convient de mettre sous les yeux du lecteur pour terminer, deux exemples de maisons de campagne, choisis en dehors de l'Italie, conçus suivant des habitudes locales, imposées par le climat et conformes aux nécessités de la région où elles s'élevaient<sup>3</sup>.

La première est une villa de Syrie, située à El-Barah<sup>4</sup>; elle date, croit-on, de la fin du IV<sup>e</sup> siècle (fig. 168). On entrait dans une première cour, bordée au fond par un portique et des constructions d'habitation, à gauche par une écurie surmontée d'une terrasse. Sous le portique de la cour existaient deux portes juxtaposées, l'une qui donne accès dans le jardin, l'autre qui ouvre sur un corridor entourant la maison; par ce corridor on pénétrait dans un grand salon, dans la salle à manger, voisine de la cuisine, et dans un second portique, qui fait suite au salon. Le premier étage reproduisait le plan du rez-de-chaussée. On notera que dans le jardin, se trouve un tombeau, celui de la famille à laquelle la villa appartenait.

1. Overbeck-Mau, *Pompeji*, p. 369 et suiv.

2. *Pompei e la regione sotterrata dal Vesuvio nell'anno 79*, p. 159 et suiv. : p. 231 et suiv. : E. R. Barker, *Buried Herculaneum*, p. 70 et suiv. et pl. VII.

3. Gauckler, *Monuments Piot*, III, p. 177 et suiv. Le plan est reproduit par M. Stuart Jones, *Companion to Roman History*, pl. XXX.

4. De Vogüé, *Syrie centrale*, I, pl. LI à LIII.

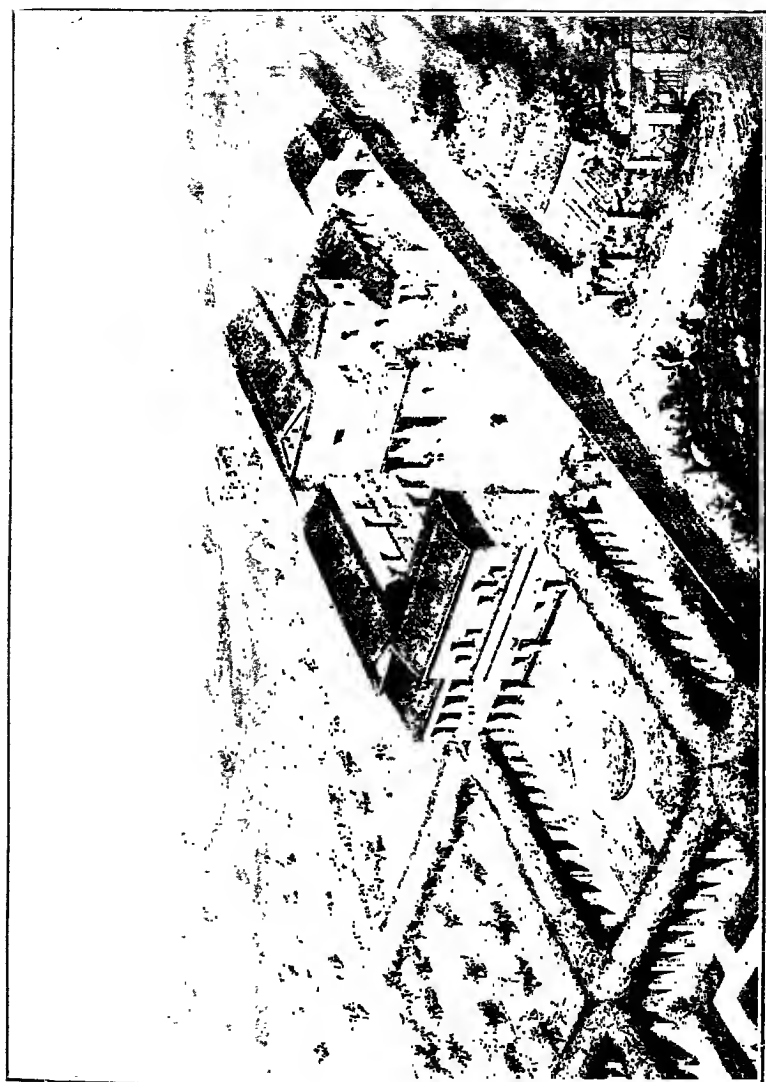


Fig. 168. — Villa de Syme, d'après de Vogüé.

La seconde (fig. 164) a été découverte à l'autre bout du monde romain, en Angleterre <sup>1</sup>. Son plan, commun aux habitations de luxe de la Grande-Bretagne, est absolument différent de ceux que nous avons rencontrés en Italie ou dans les pays méridionaux. Une grande cour, que traverse une chaussée empierrée, est enveloppée de trois côtés par un portique formant véranda : toutes les ouvertures de la villa donnent sur cette galerie. La partie des bâtiments dont la face regarde le Nord-Ouest contient, au milieu, une pièce de réception (*tablinum*, une salle à manger chauffée et la cuisine ; celle qui est tournée vers le Nord-Est est occupée par les bains et des appartements, également chauffés, soit au moyen d'hypocaustes, soit par des tuyaux courant dans le sous-sol. Quant à la troisième partie de la construction, celle qui est tournée vers le Sud-Ouest, on y avait disposé des chambres, non chauffées, soit pour l'été, soit plutôt comme logement de la domesticité ; car la véranda qui bordait la cour de ce côté était barrée au Sud par un mur de séparation, de façon à empêcher toute communication avec le reste de la villa.

---

1. Middleton, *Roman Villa in Spoonley Wood, Gloucestershires*, dans l'*Archaeologia*, LII, 1890, 2<sup>e</sup> partie, p. 650 et suiv. et pl. xxii.

## CHAPITRE XVI

### MONUMENTS FUNÉRAIRES <sup>1</sup>

SOMMAIRE. — I à V. Partie intérieure de la tombe. — I. Caveau. — II. *Columbarium*. — III. Urnes. — IV. Sarcophages. — V. Mobilier funéraire. — VI à XI. Partie extérieure de la tombe. Monuments funéraires. — VI. Stèles. — VII. Autels. — VIII. Grands monuments, Mausolées. — IX. Mausolées-temples. — X. Mausolées rectangulaires. — XI. Mausolées circulaires. — XII. Colonnes, cônes, exèdres. — XIII. Constructions annexes de la tombe. — XIV. *Ustrinum*. — XV. Salles pour banquets funéraires

Les rites funéraires se rattachant étroitement aux croyances religieuses relatives à la mort et à la vie d'outre-tombe, la forme des sépultures ne dépend que subsidiairement de la mode ou des conceptions artistiques et est surtout affaire de tradition. On peut donc s'attendre à constater, à Rome, la continuité des coutumes propres aux divers éléments dont se composait le peuple romain. De là l'emploi simultané de deux usages différents, l'inhumation et la crémation, et des formes de sépultures usitées à la période anté-historique, que nous commençons à connaître avec quelque précision.

Les nécropoles découvertes sur les monts Albains <sup>2</sup>, sur l'Esquilin <sup>3</sup> et à l'emplacement du forum romain <sup>4</sup> nous prouvent qu'à l'époque qui a précédé la fondation de Rome, les habitants du Latium enterraient les morts soit dans des cavités destinées à recevoir des cendres, soit dans des fosses aptes à contenir des cadavres non brûlés. Les premières tombes, qui sont les plus nombreuses (tombes à puits), se présentent sous l'appa-

1. Cf. Marquardt, *Vie privée*, I, p. 425 et suiv.; Durm, *Baukunst der Römer*, p. 744 et suiv.; Guhl et Koner, *Vie antique*, II, p. 120 et suiv.; E. Cahen, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Sepulcrum*.

2. De Rossi, *Annali*, 1867, p. 36 et suiv.; 1871, p. 240 et suiv.; Modestov, *Introduction à l'histoire romaine* (trad. franc.), Paris, 1907, in-4°, p. 242 et suiv., avec la bibliographie.

3. Jordan, *Topogr. der Stadt Rom*, I. 3, p. 265 et suiv.; Pinza, *Mon. dei Lincei*, XV, p. 43 et suiv.

4. Pinza, *loc. cit.*, p. 273 et suiv.; Hülsen, *Forum romain*, trad. franç., p. 222 et suiv.; Thédenat, *Le forum*, p. 334 (bibliographie, p. 8).

rence de puits creusés dans le sol, sans profondeur (1 m., 1 m. 50), dont les parois sont parfois revêtues de pierres brutes. Au fond, et sous la protection d'une dalle, grossièrement taillée, on déposait

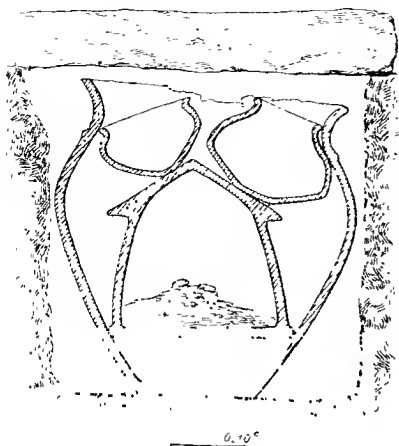


Fig. 169. — Coupe d'une tombe archaïque  
" à puits "

une jarre d'argile qui occupait à peu près tout l'espace libre (fig. 169 ; dans cette jarre étaient enfermées l'urne funéraire, en terre cuite, qui affectait souvent la forme d'une cabane circulaire comme celle où habitaient les vivants (fig. 142), des vases de terre cuite et des restes d'offrandes, grains de blé ou fèves. Les tombes à inhumation tombes à fosse sont des fosses rectangulaires, longues de 1 mètre et plus ; le squelette y était

déposé, parfois protégé par un sarcophage taillé dans un tronc d'arbre ou fait d'argile et qui en imitant la forme, sous la protection de plaques de tuf juxtaposées formant voûte.

On sait, d'autre part, que l'influence étrusque fut considérable aux premiers siècles de Rome et qu'elle s'exerça dans le domaine religieux surtout. Or l'architecture funéraire étrusque se caractérise surtout par les tombes à chambre <sup>1</sup>. Elles sont constituées par une chambre unique, entourée d'une banquette ou de niches taillées dans les parois pour recevoir le squelette et le mobilier, ou par plusieurs chambres groupées autour d'une chambre centrale. Ces chambres étaient creusées dans le roc ou ménagées sous un tumulus conique, dressé sur un soubassement, souvent circulaire. Les tombeaux de Caere, de Vulci, de Corneto fournissent de nombreux exemples de ces deux procédés.

Les tombes romaines de l'époque républicaine sont des survivances de ces différentes sépultures. A cette date les deux rites de

1. Martha, *L'Art étrusque*, p. 183 et suiv. ; Modestov, *op. cit.*, p. 352 et suiv. ; Durm, *Baukunst der Etrusker*, p. 120 et suiv.

l'inhumation et de l'incinération étaient pratiqués concurremment <sup>1</sup>, avec prédominance très nette de l'incinération, et il en fut ainsi jusqu'au <sup>ii</sup><sup>e</sup> siècle après J.-C., où l'inhumation revint en faveur. La crémation paraît avoir surtout été pratiquée par les familles aisées ; les pauvres étaient toujours inhumés. Exception doit être faite pour certaines *gentes*, qui avaient conservé l'usage de l'inhumation : la famille Cornelia était du nombre <sup>2</sup>.

Les cimetières romains n'étaient jamais places dans l'intérieur des villes : la loi l'interdisait formellement, surtout pour des raisons religieuses. La défense ne comportait que de rares exceptions à Rome, en faveur des Vestales ou de quelques personnages qu'on voulait honorer particulièrement : elles étaient plus rares encore ailleurs.

Pour l'ordinaire toutes les sépultures étaient disposées le long des grandes voies qui partaient des cités et rayonnaient dans les différentes directions. Il suffit de rappeler, à cet égard, le spectacle qu'offre, aujourd'hui encore, la Voie Appienne, avec les grandes tombes dont les ruines l'encadrent à droite et à gauche, et la voie de Pompéi, dite « Voie des tombeaux ». Les découvertes de monuments funéraires ou d'épitaphes faites dans toute l'étendue du monde romain montrent qu'il y avait là une règle universellement appliquée. Dans un seul cas l'on peut rencontrer des sépultures dans l'intérieur d'une ville ; c'est lorsque, la ville s'étant agrandie, ou a construit des maisons ou des monuments à l'endroit où il y avait primitivement des cimetières : il en fut ainsi à Rome dans toute la partie de la cité qui s'étendait entre l'enceinte de Servius et celle d'Aurélien ; d'où le tombeau de C. Publicius Bibulus, au pied du Capitole ou celui des Scipions sur la Voie Appienne, en arrière de la *porta Appia*.

La Voie des tombeaux de Pompéi (fig. 170) nous montre que tous les monuments funéraires étaient loin d'être semblables : leur forme et leur dimension variaient, suivant la piété ou la fortune des héritiers. De plus, un certain nombre de ces sépultures étaient enfermées dans une enceinte de maçonnerie, qui délimitait la concession accordée au défunt ; elle communiquait avec la rue par une porte fermant à clef : c'était un moyen de protéger le monu-

1. *Loi des douze tables*, X. 1 : *Hominem mortuum in urbe ne seposito neve urito*.

2. Voir plus loin, p. 325.

ment et son contenu contre les indiscrétions et les profanations des passants. D'autres, au contraire, donnaient directement sur la voie.

S'il était habituel que les citoyens choisissent pour y faire élever leur tombe le bord d'une des routes importantes voisines de la ville qu'ils habitaient, il n'était pas rare non plus qu'on se fit enterrer à la campagne dans sa propriété, que celle-ci longeât une



Fig. 170. — Voie des tombeaux, à Pompéi.

route ou fût éloignée de toute grande voie de communication. Ainsi s'explique, en particulier, la présence si fréquente de tombes ou d'épitaphes isolées à côté de maisons de plaisance ou de fermes<sup>1</sup>.

Pour étudier la forme et les particularités des monuments funéraires de l'époque romaine, il faut distinguer la partie souterraine, celle qui contenait le corps ou les cendres, et la partie supérieure, celle qui marquait pour tous par un signe extérieur l'emplacement de la sépulture.

1. Cf. plus haut ce qui a été dit d'une villa de Syrie (p. 318).

§§ I à V. — *Partie intérieure de la tombe.*§ I. — *Caveau.*

Les tombes les plus simples sont des souvenirs des puits de l'Italie primitive: elles en ont, d'ailleurs, gardé le nom *puteoli*. C'étaient des fosses rectangulaires, larges de 4 à 5 mètres, dont les parois étaient garnies de blocs de pierre, formant muraille; on y jetait les corps pêle-mêle. Il en a été retrouvé un grand nombre à Rome sur l'Esquilin <sup>1</sup>.

De semblables fosses communes étaient naturellement réservées au bas peuple et aux esclaves.

Pour les gens modestes on se contentait de déposer à même la terre le corps ou l'urne contenant les cendres, sans aucune construction. Les fouilles fournissent journellement des preuves du fait, dans toutes les parties du monde romain.

Le caveau indique une sépulture plus soignée: ce peut être une simple fosse maçonnée, une pièce de dimensions moyennes ou même une crypte, comme celles qu'on rencontre chez les Étrusques. La plus connue de ces cryptes est l'hypogée où étaient enterrés les Scipions, sur la Voie Appienne <sup>2</sup>; à l'intérieur on a recueilli quelques sarcophages, dont un très bien conservé, celui de Cornelius Scipio Barbatus. Ils étaient disposés dans une série de chambres irrégulières taillées à même le roc et réunies par des passages. Le tombeau des Calpurnii, près de la porte Salaria, des Sempronii, en dehors de la porte Salutaris, des Statilii, des Aruntii sont pareillement des cryptes souterraines, mais où les urnes funéraires remplacent les sarcophages, ces familles n'ayant pas, comme celle des Scipions, gardé la coutume de l'inhumation. Elles appartiennent au genre de sépultures appelé *Columbarium* <sup>3</sup>.

§ II. — *Columbarium.*

On nomme ainsi de grandes salles voûtées, dont les murs sont percés d'une suite ininterrompue de niches imitant les cases d'un

1. *Bull. comun.*, 1874, p. 42 et suiv.; 1875, p. 41 et suiv.

2. Canina, *Via Appia*, I, p. 46, II, pl. m; Lanciani, *Ruins and excavations*, p. 323 et suiv.

3. Cf. Marquardt, *Vie privée*, I, p. 433 et suiv.; Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Columbarium*; Samter dans Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie*, au mot *Columbarium*.

pigeonnier. Chaque niche est disposée de façon à recevoir une ou deux urnes souvent enfoncées dans la muraille (fig. 171). Au-dessous

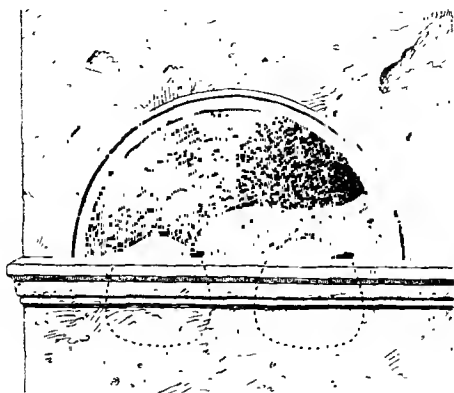


Fig. 171. — Niche de *Columbarium*.

de la niche une petite plaque de marbre porte le nom du défunt, sa qualité et des renseignements relatifs à la place et au nombre des cases acquises par le concessionnaire<sup>1</sup> (fig. 172). Les familles riches qui avaient trop d'esclaves et d'affranchis pour leur donner place dans leur sépulture personnelle commencèrent à en bâtir vers la fin de la République; les empereurs et leurs parents imitèrent cet exemple. L'usage en subsista pendant tout le premier siècle et jusqu'à l'époque d'Hadrien. Après cette date on n'en construisit guère de nouveaux; mais on continua de se servir de ceux qui existaient; c'est alors qu'on y apporta les sarcophages qui ont été rencontrés dans quelques-uns d'entre eux.

Certains de ces *columbaria* étaient établis par des capitalistes, qui vendaient à un prix modeste aux gens trop peu aisés pour payer une tombe spéciale la place nécessaire au dépôt de leur urne funéraire, ou encore par des collèges, dont les membres se cotisaient pour s'assurer une sépulture.

Il est à noter que, à la façon des cryptes étrusques, ces colomnaires étaient ornés de fresques ou de stucs coloriés. Dans la tombe des Arruntii, on avait représenté des génies, des sphinx et la

1. Voir pour la nature de ces inscriptions, Dessau, *Insc. lat. sel.*, n° 7872 et suiv.; pour la forme de la plaque, on trouvera des exemples dans Stuart Jones, *Museo Capitolino*, pl. xxiii, xxxv et xxxv.

légende des Leucippides <sup>1</sup>; dans celle des Pancratii étaient figurés des centaures, des griffons et les légendes relatives à Troie <sup>2</sup>; dans



Fig. 172. — Columbarium de la vigna Codini, à Rome.

le *columbarium* d'Hylas, situé entre la Voie Latine et la Voie

1. Piranesi, *Antichità*, II, pl. vii à xv.

2. *Monum. ant.*, 1861, pl. xlix et suiv.

Appienne <sup>1</sup>, les murs étaient ornés de figures peintes et de rinceaux de feuillage : de plus chacun des acquéreurs de niches avait embelli la place qu'il avait choisie en la faisant décorer de frontons, de colonnes et de frises couvertes de peintures.

Les caveaux de famille en Italie et en province, n'avaient pas l'étendue des *columbaria* proprement dits ; mais ils offraient la même apparence : les urnes y étaient pareillement déposées à l'intérieur de niches aménagées dans les murailles et celles-ci étaient souvent décorées de peintures ; Ostie en a fourni des spécimens remarquables <sup>2</sup>. Dans les fouilles récentes, exécutées sur la *via dei sepolcri*, on a retrouvé en place les urnes cinéraires dans leurs niches antiques <sup>3</sup>. Il en a été de même à Pompéi (tombeaux du vase bleu <sup>4</sup>, de Naevoleia Tyche <sup>5</sup>, de l'amphithéâtre <sup>6</sup>, etc.). Ailleurs les urnes et les sarcophages avaient disparu, mais leur place marquée dans les parois ne laissait aucun doute sur la disposition antique de la crypte. On a signalé de tels caveaux jusqu'en Afrique. M. Gsell <sup>7</sup> donne le plan de quelques-uns de ceux qu'on a reconnus en Algérie : « Ce sont en général, dit-il, des salles rectangulaires de dimensions variables. De petites niches, carrées ou arrondies, ont été ménagées dans les parois pour recevoir des urnes, ou bien des sarcophages ont été déposés sur le sol ; parfois aussi il y a, le long des murs, de vastes niches cintrées destinées à abriter des cercueils en pierre. On rencontre même des squelettes étendus sans que rien les protège actuellement ; il est probable qu'ils étaient jadis enveloppés dans des linceuls ou enfermés dans des caisses en bois. » A Khamissa, une crypte de cette sorte affecte la forme d'un segment de cercle, avec dix niches <sup>8</sup> ; à Henchir-el-Hammam, l'hypogée se compose d'un vestibule carré d'où trois portes conduisent à droite, à gauche et au fond à une chambre ouverte sur chaque côté. Les parois de chacune de ces chambres sont percées de huit niches circulaires à la partie supérieure <sup>9</sup>.

Les urnes et les sarcophages que l'on rencontre dans les tombes

1. Campana, *Di due sepolcri del secolo di Augusto*. Rome, 1840, 1<sup>re</sup> : *Papers of the British School at Rome*, VI, p. 463 et suiv.

2. Tombe des Claudii Vaglieri. *Guila*, p. 114 et suiv., fig. 20 à 24.

3. Vaglieri, *Guila*, p. 39.

4. Overbeck-Mau, *Pompeii*, p. 405.

5. *Ibid.*, p. 413, fig. 211.

6. Mau-Kelsey, *Pompeii*, p. 423 et suiv.

7. *Les monuments de l'Algérie*, II, p. 50.

8. *Ibid.*, p. 53, fig. 93.

9. *Ibid.*, p. 66, fig. 95.

romaines sont faits de toute matière et affectent des formes diverses : il en est de très simples, d'autres très ornementés.

### § III. — Urnes.

Les urnes les plus communes (*olla*) sont de terre cuite, avec un couvercle muni d'un bouton; les exemples en sont innombrables (fig. 173 *b*).

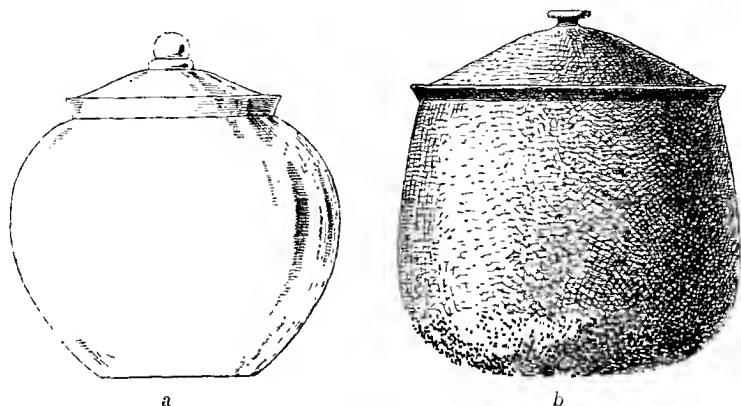


Fig. 173. — Urnes funéraires : *a*) de verre, *b* de terre cuite.

Il en est de même des urnes de pierre ou de marbre (*urna*, *cinerarium*), si abondantes dans tous les musées (fig. 174). Les urnes de verre se rencontrent moins fréquemment; elles affectent la plupart du temps la forme d'un vase de verrerie commune, à pause renflée, sans anses, avec ou sans pied, et fermées d'un couvercle à bouton comme les *ollae* en argile (fig. 173 *a* <sup>1</sup>), mais ee peuvent être aussi des vases à anses. Quand le couvercle manquait, on es bouchait avec une tuile, posée à plat.

Quelques-unes étaient ornementées



Fig. 174. — Urue de marbre.

<sup>1</sup> A. Deville, *Hist. de la verrerie dans l'antiquité*, Paris, 1873, 4<sup>e</sup>, p. 70 et suiv. : Morin-Jean, *La verrerie en Gaule sous l'empire romain*, Paris, 1913, 4<sup>e</sup>, p. 42 et suiv.

de figures, tel le joli vase de verre bleu, aujourd'hui au musée de Naples, trouvé dans la tombe de Pompéi à laquelle il a donné son nom <sup>1</sup>, ou le fameux vase de Portland, du British Museum, découvert aux environs de Rome <sup>2</sup>. A cause de leur fragilité, on ne les déposait pas à même le tombeau, mais pour l'ordinaire on les protégeait avec une enveloppe de plomb. On a recueilli trois urnes de verre ainsi entourées dans la sepulture de Naevoleia Tyche, à Pompéi <sup>3</sup>.

Les urnes de métal, plomb ou bronze, sont beaucoup plus rares ; les métaux précieux n'étaient employés que tout à fait exceptionnellement ; on sait que l'urne cinéraire de Trajan, placée dans le soubassement de la colonne Trajane, était d'or ; celles du mausolée d'Auguste n'étaient que d'albâtre.

De quelque matière qu'elles fussent faites, ces urnes affectaient deux formes, la forme cylindrique, plus ou moins parfaite, et la forme rectangulaire ; les unes n'étaient décorées d'aucun ornement ; les autres, au contraire, étaient ornées de fruits, de guirlandes, de bas-reliefs, empruntés au cycle des sujets figurés funéraires. Quand il y avait une épitaphe, elle était gravée, dans un cadre, sur la partie antérieure du vase <sup>4</sup> fig. 175. On ne saurait naturellement citer que

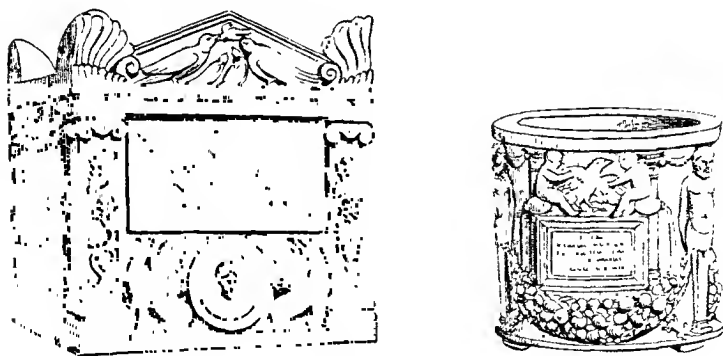


Fig. 175. — Urnes de marbre ornementées.

comme des singularités, qui, d'ailleurs, ne sont pas rares, l'emploi,

1. Deville, *op. cit.*, pl. X et XI, Gusman, *Pompéi*, p. 248.

2. Deville, *op. cit.*, pl. LXXVI et LXXVII.

3. Deville, *op. cit.*, pl. LXXXV, T.

4. Cf. par exemple B. de Montfaucon, *Antiq. explyquée*, Paris, 1824, f<sup>o</sup> V, 1. pl. XXVI et suiv. ; J. J. Boissard, *Antiq. rom. monum. Mattheiana*, III, p. 52

pour des urnes cinéraires, de pots ayant déjà servi à un autre usage, — telle cette amphore à vin de Pouzzoles qui porte en rouge une indication de contenu et au-dessous, en noir, l'épithaphe du défunt <sup>1</sup> — ou encore le dépôt des cendres sous un plat retourné <sup>2</sup>.

#### § IV. — *Sarcophages* <sup>3</sup>.

Le plus célèbre des rares sarcophages monumentaux connus de l'époque républicaine est celui de Scipio Barbatus, trouvé dans la crypte des Scipions sur la Voie Appienne; il est de tradition grecque.

A l'époque impériale, au contraire, les sarcophages se multiplient, avec la réapparition de la coutume de l'inhumation. Les plus ordinaires consistent en une simple cuve de pierre rectangulaire (fig. 176, 1), ou arrondie à la tête (fig. 176, 2), ou même arrondie intérieurement aux deux extrémités (fig. 176, 3); ils étaient destinés à être enfouis en terre. Parfois, en pareil cas, ils étaient même plus primitifs; ils se composaient de plusieurs dalles placées de champ, dont la réunion formait une caisse de pierre (fig. 176, 4 et 5 <sup>4</sup>); ou encore de briques et de tuiles, dont les unes posées à plat constituaient le fond de la caisse funéraire, et les autres réunies en dos d'âne représentaient les côtés; à la tête et aux pieds, deux tuiles dressées complétaient le sarcophage (fig. 176, 6), le même procédé était employé, d'ailleurs, pour les sépultures à incinération: les tuiles inclinées y abritaient l'urne funéraire <sup>5</sup>.

Un genre de sarcophage a été signalé fréquemment dans l'Afrique romaine — il se rencontre, d'ailleurs, aussi en Espagne, en Grèce, en Asie <sup>7</sup>; la jarre (fig. 176, 6). « Si on avait un cadavre d'enfant à

et suiv., Stuart Jones. *Museo Capitolino*, pl. VI, XXVI, XXXIII; F. de Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne*, Paris, 1841-53, t. I, pl. CCL à CCLVI; W. Altmann, *Die röm. Grabaltare*, Berlin, 1905, n.°, fig. 34 à 37, 88, 89, 95 à 97, 99.

1. *C. I. L.*, X, 2039 a.

2. Caumont, *Antiq. mon.*, II, p. 251.

3. Cf. E. Cahen, au mot *Sarcophagus* dans le *Dict. des Ant.* de Saglio.

4. Exemple dans Saladin, *Rapport de missions Arch. des Miss.*, 3<sup>e</sup> série t. XIII, p. 15.

5. Caumont, *Antiq. mon.*, loc. cit.; Gsell, *Les monuments de l'Algérie*, II, p. 12.

6. Cf. une image dans Durm, *Baukunst der Römer*, fig. 818 tombe de Spire).

7. Gsell, *op. cit.*, p. 43.

ensevelir, on prenait une grande jarre et on la brisait en deux parties, la cassure étant perpendiculaire au grand axe; on y faisait entrer le corps et l'on rejoignait les deux parties de la jarre, que l'on couchait

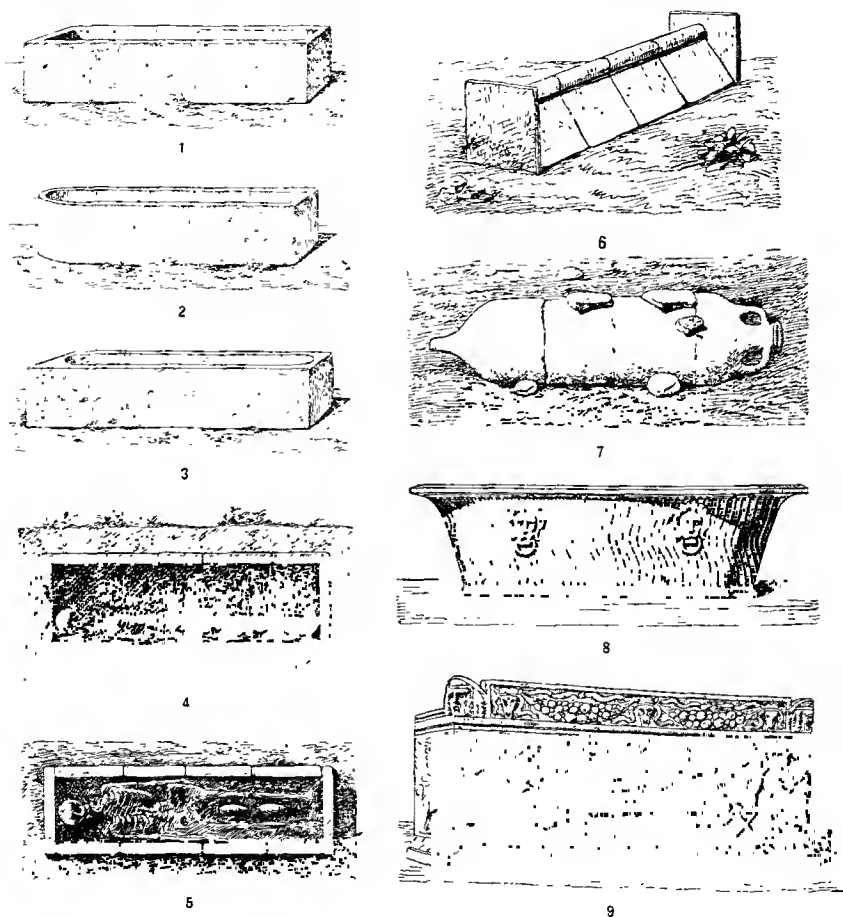


Fig. 176. — Différentes formes de sarcophages.

horizontalement sur le sol; ensuite on assurait, autant que possible, la fermeture hermétique en plaçant aux points inexactes de jonction.... de la terre, des pierres ou des débris de poterie: le col de la jarre avait été préalablement fermé par un bouchon de ciment... Si le corps était celui d'un adulte, une seule jarre... était trop petite

pour le contenir; dans ce cas, entre la partie inférieure et la partie supérieure de la jarre brisée, on plaçait une ou plusieurs panes de jarres. Le sarcophage était alors constitué par trois ou quatre parties emboîtées, donnant l'apparence d'une jarre entière <sup>1</sup>. » Les sarcophages en plomb étaient plus rares, à cause de la cherté de la matière <sup>2</sup>.

Lorsque le sarcophage était destiné à être non plus enterré, mais exposé à la vue dans un mausolée, il était très souvent, surtout à Rome et dans les grandes villes, décoré d'ornements et de figures diverses <sup>3</sup>.

On divise les sarcophages de cette sorte en deux classes : les sarcophages de tradition grecque et les sarcophages romains. Les premiers se caractérisent par leur couvercle qui est en forme de toit à double pente et à fronton; de plus les bas-reliefs représentés s'étendent sur les quatre côtés, le petit côté gauche étant associé avec la face et le petit côté droit avec la partie postérieure. Les seconds, dont le couvercle est plat et peu élevé (fig. 176, 9) offrent une composition sur la paroi antérieure et sur les côtés seulement : car les sarcophages étaient destinés à être appuyés contre un mur ou enfoncés dans une niche.

Au premier siècle la décoration des sarcophages romains était surtout ornementale; ils présentent une guirlande, soutenue aux deux extrémités par des bucranes; parfois des groupes apparaissent dans les parties que la courbe de la guirlande laisse libres <sup>4</sup>. Au II<sup>e</sup> siècle, la décoration figurée remplace la décoration ornementale; les scènes de la vie réelle alternent avec les scènes mythologiques; le portrait du défunt figure souvent dans un médaillon au centre de la face; il sera question ailleurs des bas-reliefs funéraires et de leur signification.

Une décoration propre aux sarcophages romains est la décora-

1. Vercoutre, *Rev. arch.*, 1888, II, p. 28 et suiv.

2. Cochet, *Mémoire sur les cercueils de plomb dans l'antiquité et au moyen âge*, Paris, 1869, 8°.

3. Exemples dans Montfaucon, *Antiq. expliquée*, V, 1, pl. LXXXIX et suiv.; W. Altmann, *Architektur und Ornamentik der antiken Sarcophage*, Berlin, 1912, 8°; Strong, *Rom. sculpture*, p. 254 et suiv.; Stuart Jones, *Museo Capitolino*, pl. XIV, XVI, XVII, XXIV, XXV, XXXIV, XXXV, LXXVII, LXXXI; Espérandieu, *Rec. gén. des bas-reliefs de la Gaule romaine*, Paris, 1907-13, 1<sup>re</sup>, n° 2, 48, 59, 61, 103, 132, 133, 161, 166 à 176, 183 à 186, etc.

4. Exemple dans Clarac, *Musée de sculpture*, pl. CXIII, n. 769; Reinach, *Statuaire*, I, p. 3.

tion à strigiles ou à sillons parallèles en forme de S allongés <sup>1</sup>. Les uns ont la forme rectangulaire habituelle, avec inscription ou portrait du défunt au milieu de la face antérieure. Les autres sont ovales : leur décoration se compose de deux têtes de lion placées à chaque extrémité fig. 172, v ; <sup>2</sup> ceux-ci étaient encore employés aux derniers temps : beaucoup sont décorés d'emblèmes chrétiens.

### § V. — Mobilier funéraire.

Quel que fût le mode d'ensevelissement pratiqué, le corps ou les ossements du défunt étaient accompagnés d'un mobilier funéraire ; car la tombe n'est autre chose qu'une demeure où le mort commence une seconde existence, analogue à la vie terrestre : il convient de mettre à sa portée tout ce qui lui est nécessaire pour cette vie renouvelée <sup>3</sup>. On dépose donc avec lui :

1<sup>o</sup> Des vêtements, des armes, des outils professionnels, des parures <sup>4</sup>. La fameuse épée, dite de Tibère, du British Museum, provient d'un tombeau de Mayence <sup>5</sup> ; des instruments de chirurgien ont été recueillis à Cortinium <sup>6</sup> et à Paris <sup>7</sup> ; tous les jouets d'enfants que nous possédons avaient été déposés dans des tombes <sup>8</sup>, comme on y a découvert aussi des bulles de métal laissées au cou du mort <sup>9</sup>. On ne compte plus les peignes, miroirs, épingles, boîtes à fard, colliers que les sépultures nous ont rendus. Les vases, dits lacrymatoires, et dont le nom véritable est *unguentarium*, parce qu'ils étaient usités pour contenir des parfums, appartiennent à cette catégorie :

2<sup>o</sup> Des objets mobiliers, surtout des lampes et des vases de toute forme. En général, à l'époque impériale, les tombes renfermaient

1. Exemples très fréquents : voir les ouvrages cités p. 333, note 3 et Reinach, *loc. cit.*, p. 9, 23, 60, 71, 75, 79, 80, 94, 95, etc.

2. Exemples dans Reinach, *loc. cit.*, p. 124 à 126; Espérandieu, *op. cit.*, I, n<sup>os</sup> 8, 68, 77, 82, 179, 226; L. Poinssot, dans le *Catalogue du Musée Alaoui*, pl. xlv, 1.

3. Cf. sur les objets trouvés dans les tombes antiques et spécialement romaines, Raoul Rochette, *Troisième mémoire sur les antiquités chrétiennes des catacombes* : *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, XIII, 1838, p. 529 et suiv., .

4. Cf. Marquardt, *Vie privée*, I, p. 428 et suiv.

5. *C. I. L.*, XIII, 6796.

6. *Notizie degli Scavi*, 1879, p. 185.

7. Deneffe, *La trousse d'un chirurgien gallo-romain du III<sup>e</sup> siècle*, Anvers, 1893, 8<sup>o</sup>.

8. Voir l'article *Crepundia* et *Pupa* dans le *Dict. des Ant.* de Saglio.

9. Liste dans Marquardt, *op. cit.*, p. 101, note 2.

chacune une ou deux lampes, qui semblent ne point avoir été déposées allumées : leur bee ne porte d'habitude aucune trace de combustion, sauf dans le cas où la lampe avait déjà servi antérieurement. Cette observation ne s'applique pas, naturellement, à celles qui, dans les mausolées ou les éryptes funéraires, servaient à éclairer le caveau <sup>1</sup>. La lampe, en somme, symbolisait la lumière nécessaire à la survie : il n'était pas nécessaire qu'elle fournit une clarté véritable.

Les vases étaient, les uns destinés à contenir la nourriture du mort — on les garnissait d'aliments comme il sera dit plus bas : les autres à parer la tombe. Les premiers se plaçaient à un endroit quelconque dans le voisinage du cadavre, aux pieds, entre les jambes, près des hanches sous les aisselles, à côté de la tête ; les seconds dans des cavités spéciales aux coins de la chambre funéraire ; ni leur nombre, ni leur forme ne semblent avoir été soumis à une règle fixe : on peut seulement dire qu'ils appartiennent à la série des poteries de ménage.

La façon de ces vases aussi bien que la nature des lampes sont des éléments de datation assez importants. Parmi ces objets de mobilier funéraire, il faut citer aussi des figurines en terre cuite, que l'on a rencontrées surtout en Italie, particulièrement à Pompéi, en Gaule, et dans certaines nécropoles de l'Afrique romaine, principalement sur la côte orientale de Tunisie. Un certain nombre de théories ont été émises à leur sujet et l'on ne sait pas bien encore pourquoi on introduisait de semblables objets dans des sépultures. M. Pottier y voit une offrande aux morts pour embellir leur tombeau : c'est la part faite aux œuvres d'art dans l'aménagement de leur dernière demeure <sup>2</sup> :

3° Des comestibles. Il était naturel que, pour assurer la nourriture du défunt, on placât dans les vases rassemblés dans sa tombe, des mets de toute sorte. On a, en effet, rencontré dans les tombeaux les restes de différents comestibles : vin, eau, pains, œufs, os de volailles ou arêtes de poissons, surtout des fèves grillées, la fève étant spécialement la nourriture des morts <sup>3</sup>.

Cette coutume explique aussi pourquoi certaines tables tombales

1. Cf. Toutain, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Lucerna*, III, p. 1337.

2. E. Pottier, *Les statuettes en terre cuite dans l'antiquité*, Paris, 1890, 8°, p. 227 et suiv. ; p. 263 et suiv.

3. Raoul Rochette, *loc. cit.*, p. 676 et suiv.

*mensai* offrent sculptés dans la pierre des vases creux, à l'intérieur desquels sont parfois représentés des poissons et des œufs, et qui accompagnent des cuillers. Ces représentations sont très fréquentes en Afrique <sup>1</sup> :

1° Des monnaies. On enterrait parfois dans les tombeaux des trésors monnayés, afin de fournir au défunt les moyens matériels de continuer sous terre son existence luxueuse : c'étaient là des exceptions. Ce qui est habituel, c'est l'introduction dans le sarcophage ou dans l'urne funéraire de l'« obole de Charon », d'une monnaie destinée à payer le passage du mort sur la barque infernale. Les écrivains romains ne parlent de cette coutume qu'à l'époque impériale ; mais on a trouvé des pièces dans des sépultures de l'époque républicaine. Ainsi, dans une nécropole de Preneste <sup>2</sup>, on a constaté la présence de trois étages de tombeaux. Les plus anciens sont des cryptes : on y a recueilli des monnaies de bronze, sans aucune lettre ; au-dessus on avait disposé des sarcophages de pépérin, chacun contenant un fragment d'*aes rude* ; enfin, à la partie supérieure, les sarcophages étaient faits de tuiles juxtaposées ; on y avait enfermé des monnaies avec inscriptions.

Sous l'Empire, c'est une loi générale que chaque sépulture doit contenir une ou plusieurs monnaies : les exemples sont innombrables. Elles prenaient place, dans les tombes à incinération, soit à l'intérieur de l'urne funéraire, au milieu des ossements, soit sur la lampe. C'est là encore un élément de datation, mais dont il faut user avec prudence, car il arrivait souvent qu'on utilisât pour ce pieux usage des pièces de monnaie anciennes et n'ayant plus qu'un cours fiduciaire. Dans le cimetière des *officiales* du procureur de Carthage, qui a été en usage depuis le temps des Flaviens jusqu'à la fin du II<sup>e</sup> siècle, le plus grand nombre des pièces recueillies sont des monnaies carthaginoises, d'autres numides : un quart à peine appartiennent au monnayage romain <sup>3</sup>. Dans ce cas et dans bien d'autres semblables, l'âge des monnaies déposées dans les tombes ne peut donner que des renseignements tout à fait approximatifs : il fixe seulement l'époque au delà de laquelle on ne saurait faire remonter l'inhumation.

A côté des monnaies on trouve dans les tombes des clous de fer, placés souvent près de la tête du mort. Quelques-uns proviennent

1. Gsell, *Les monuments de l'Algérie*, II, p. 47 et 48, note 2.

2. *C. I. L.*, I, p. 28.

3. Delattre, *Ber. arch.*, 1888, II, p. 141 et suiv.

assurement du sarcophage en bois dans lequel le corps était enfermé, ou du bûcher où il avait été brûlé : mais l'explication ne peut s'appliquer à tous et, en particulier à ceux qui portent des lettres ou des dessins. Il est admis que ces clous avaient un caractère prophylactique, une vertu magique. Ils devaient défendre le mort contre le mauvais sort <sup>1</sup>.

Quant aux lamelles de plomb couvertes d'imprécations et de signes cabalistiques qui étaient roulées et déposées dans les tombeaux, on sait qu'elles n'avaient rien de commun avec le mobilier funéraire : on les glissait auprès du cadavre ou parmi les ossements pour obtenir la complicité du défunt et assurer la réussite de la prière ou de la malédiction qui y était inscrite <sup>2</sup>.

## §§ VI à XI. — *Partie extérieure de la tombe.* *Monuments funéraires.*

À la partie souterraine de la sépulture, puits, caveau, fosse ou simple dépôt en terre, correspond une partie extérieure dont l'utilité est d'indiquer aux yeux, par un signe plus ou moins apparent, souvent par une construction somptueuse, la présence du tombeau.

### § VI. — *Stèles.*

La forme la plus simple de la pierre tombale est la stèle, qui n'est à l'origine qu'une pierre brute dressée à l'emplacement où le corps a été déposé. Peu à peu l'usage se répand de remplacer cet indice grossier par un monument plus soigné : plaque de calcaire de forme quadrangulaire, arrondie au sommet ou se terminant en pointe, couronnée d'un triangle ou d'un demi-cercle accosté d'acrotères (fig. 177, 1, 2, 3, 6). La disposition remarquée à Pompéi, sur la tombe d'affranchis de la famille Istacidia <sup>3</sup> et où le haut du cippe affecte la forme d'une tête humaine, plate par devant, sculptée par derrière, est assez insolite (fig. 177, 4 et 5). En pareil cas, pour suppléer à l'absence de chambre funéraire, on avait inventé une disposition ingénieuse : le dépôt de cendres ou la fosse étaient reliés à la surface du sol par un conduit qui débouchait au pied de la

<sup>1</sup> Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Clavi* (I, p. 124).

<sup>2</sup> Cf. A. Audollent, *Defixionum tabellae*, Paris, 1904, 8°, p. cx et suiv.

<sup>3</sup> Overbeck, *Pompeji*, p. 121.

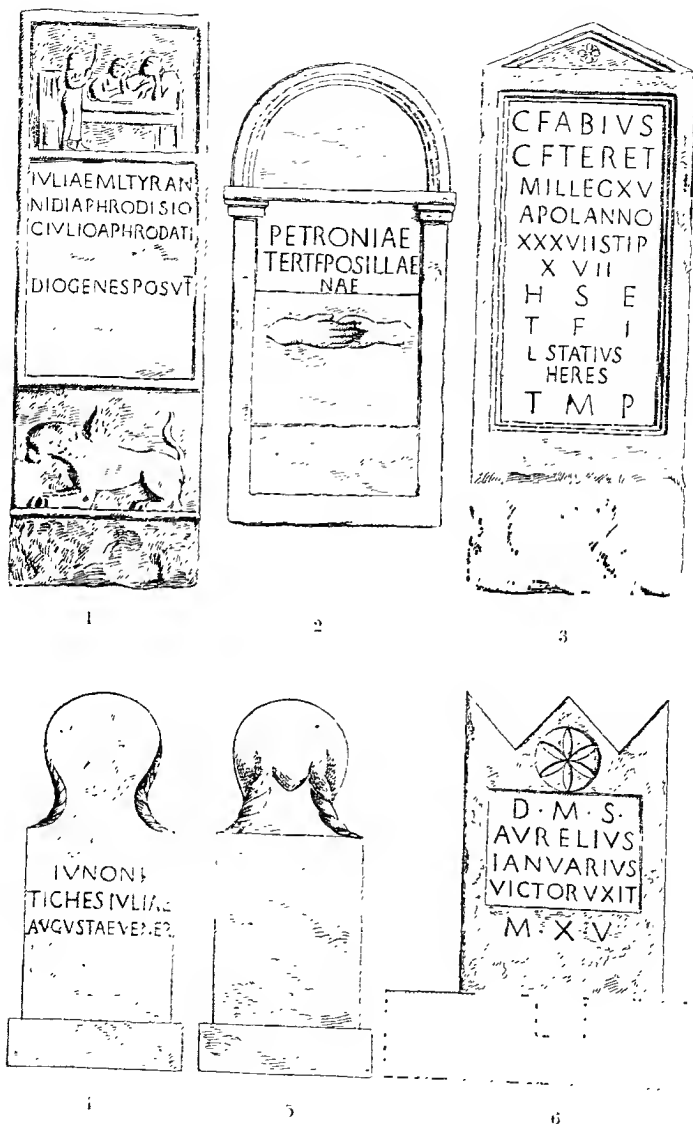


Fig. 177. — Formes diverses de stèles funéraires.

stèle et où l'on versait les libations et les offrandes aux jours de commémoration des défunts.

Ces pierres tombales étaient, pour les familles modestes, d'une extrême simplicité, sans ornementation, sans autre gravure que celle de l'épithaphe; les autres, au contraire, les faisaient décorer de représentations figurées, d'autant plus nombreuses et compliquées que la tombe voulait être plus soignée. On fut amené par là à développer la surface capable de les recevoir et à transformer les stèles plates en des blocs plus importants d'aspects divers. Il en est de quadrangulaires, affectant l'apparence d'un autel <sup>1</sup>; d'arrondis, fûts de colonnes dressés debout, ou demi-colonnes engagées dans un soubassement couché sur le sol et reposant sur des gradins <sup>2</sup> — c'est ce qu'on appelle en Afrique où cette forme est très fréquente, *cupa* ou *cupula*; de prismatiques, hexagonaux ou octogonaux, toutes variétés qui se retrouvent développées dans la série des mausolées.

#### § VII. — Autels.

Le plus souvent il n'existe aucune différence extérieure entre ces cippes et les véritables autels funéraires : ils en reproduisent l'aspect avec les coussinets et les volutes habituelles (fig. 178 — des cou-

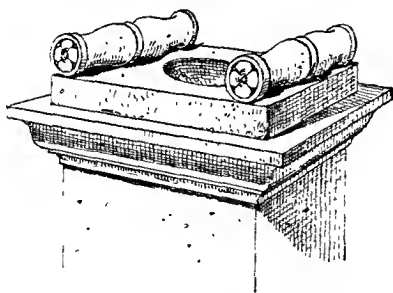


Fig. 178. — Partie supérieure d'un autel funéraire.

ronnements de forme pyramidale, par exemple, comme on en a noté à Aquilée ou en Afrique, ne sont pas courants — ; mais ils sont pleins et ne servaient qu'à marquer l'emplacement de la sépulture.

<sup>1</sup> Durm, *op. cit.*, p. 748, n° 821 et 822.

<sup>2</sup> Saladin, *Rapport de mission* (*Arch. des Missions*, 3<sup>e</sup> série, t. XIII), p. 201, fig. 347.

tandis que les vrais autels funéraires contenaient souvent dans l'intérieur des urnes cinéraires et servaient aux sacrifices et aux libations imposées par le culte des morts.

Les autels de cette sorte étaient faits d'une seule pierre ou d'un conglomérat de béton, recouvert d'un enduit extérieur imitant la pierre. Certains, tel celui que reproduit M. Durm <sup>1</sup>, étaient munis, à leur partie supérieure, d'une cavité réservée aux libations (fig. 178). Ailleurs, à Carthage, par exemple <sup>2</sup>, dans le cimetière des employés du procurateur impérial, les autels « renferment une ou plusieurs urnes contenant des ossements calcinés et recouvertes d'une patère percée d'un trou au centre et mise en communication avec l'extérieur au moyen d'un tuyau de terre cuite (fig. 179).

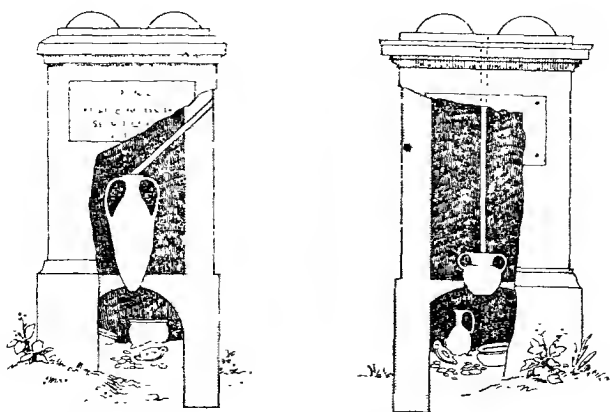


Fig. 179. — Autels funéraires avec mobilier.

Celui-ci est placé soit verticalement suivant l'axe du cippe, de façon à aboutir au centre de la partie supérieure, soit obliquement pour communiquer avec une des parois externes. Le conduit était destiné à recevoir les libations : elles parvenaient ainsi jusqu'à l'urne funéraire, qui, elle-même percée d'un trou, permettait au liquide, après avoir traversé les ossements, de pénétrer jusqu'à la niche inférieure, qui existe souvent dans la base de l'autel funéraire et dans laquelle on trouve les monnaies, les lampes, poteries et autres objets déposés avec les cendres et débris de bois brûlé

1. *Baukunst der Römer*, p. 747.

2. Delattre, *Rev. arch.*, 1888, II, p. 152 et suiv.

provenant du bûcher ». Semblable disposition a été observée à Rome et à Pompéi <sup>1</sup>.

Autels et cippes-autels <sup>2</sup>, étant destinés à être placés souvent dans des monuments de famille, ne portaient généralement aucune sculpture sur la face postérieure; la face antérieure seule et les côtés étaient décorés. On y rencontre à la fois des ornements et des figures; ceux-là tiennent la première place au début de l'Empire, celles-ci se multiplient à l'époque des Flavians et des Antonins <sup>3</sup>.

Le type le plus fréquent des autels à décoration ornementale est l'autel agrémenté aux angles supérieurs de bucranes ou de têtes de bélier reliées par une guirlande qui occupe la face de la pierre <sup>4</sup>; l'inscription est placée dans un cartouche entre les deux bucranes; des têtes d'Ammon peuvent remplacer les bucranes; ou encore des Victoires ou des Eros tenant les deux extrémités de la guirlande, ou encore des rinceaux, des pilastres, des colonnes qui limitent la partie antérieure de l'autel. Sur les deux côtés sont souvent représentés un *urceus* et une *palera*, symboles des sacrifices funèbres.

La décoration figurée est d'une grande richesse et d'une grande variété :

a) symboles, motifs allégoriques : génies endormis tenant une torche renversée, génies des saisons, signes du Zodiaque, corbeilles dont les fruits se répandent à terre, hirondelles qui dévorent un papillon, porte entr'ouverte qui est celle de l'Hadès;

b) sujets empruntés à la vie journalière : image du défunt debout, dans son costume habituel de magistrat, de soldat, d'artisan, entouré des attributs et des outils de sa profession; surtout portrait <sup>5</sup>, dans une niche creusée à la partie supérieure de la face, ou émergeant d'une sorte de coquille;

c) sujets de la vie courante idéalisés : banquets funèbres <sup>6</sup>, scènes de chasse, mariages, enterrements, bateaux arrivant au port, jeux du cirque;

d) sujets mythologiques représentés soit par une scène com-

1. Mau, *Röm. Mittheil.*, 1888, p. 126 et suiv., 138 et suiv.

2. Sur les autels funéraires, voir surtout W. Altmann, *Die röm. Grabaltäre der Kaiserzeit*. Série de spécimens dans Reinach, *Statuaire*, I, p. 120 à 124.

3. Altmann, *op. cit.*, p. 27.

4. *Ibid.*, p. 59 et suiv.

5. Altmann, *op. cit.*, p. 196 et suiv.; E. Cahen, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, *loc. cit.*, p. 1236 et 1237.

6. Altmann, *op. cit.*, p. 188 et suiv.

plète lorsque la largeur du cippe le permet soit par des attributs seulement : thyrses, vases à boire, satyres et ménades pour rappeler les mythes dionysiaques, laurier et trépied pour Apollon. Les scènes choisies sont ou des combats sanglants, ou les malheurs de héros ou d'héroïnes morts jeunes ou ravis par une divinité, Proserpine, Ganymède, etc.

Il sera question avec plus de détail de ces représentations dans le livre consacré à la sculpture.

### § VIII. — *Grands monuments. — Mausolées.*

Mais toutes les sépultures ne se limitaient pas aux proportions modestes d'un cippe ou d'un autel; les familles aisées voulaient

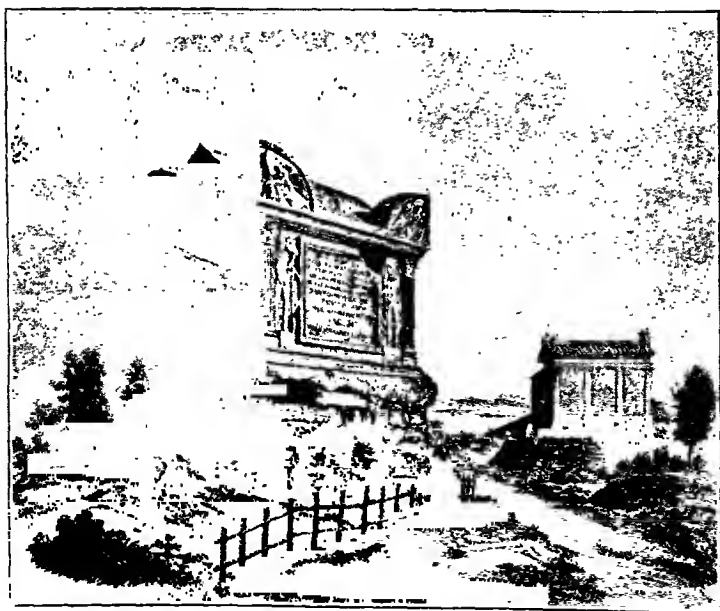


Fig. 180. — Tombeau dit de Néron.

plus et mieux. D'où ces grands monuments dont Rome, Pompéi, et toutes les provinces de l'Empire romain nous ont gardé des types très nombreux et très variés. Les plus simples ne sont que

des agrandissements de la stèle ou de l'autel. Pompéi en a fourni trois exemples caractéristiques (voir la fig. 170) : la tombe des Libellae <sup>1</sup>, celle de Naevoleia Tyche <sup>2</sup> et celle de l'augural C. Calventius Quietus <sup>3</sup>. La première et la dernière sont pleines : l'urne était enterrée au pied de l'autel ; la seconde, au contraire, possède une chambre funéraire ménagée dans le soubassement : une banquette en faisait le tour. On trouverait aussi de nombreux spécimens de semblables monuments sur la Voie Appienne, telle du moins que Canina et ses émules l'ont reconstituée. D'autres fois le corps était déposé dans un massif en forme de sarcophage élevé sur un socle : tel est le tombeau, dit de Néron, sur la Voie Cassia (fig. 180). En Syrie, en particulier dans les régions montagneuses, on rencontre ainsi des sarcophages disposés sur un soubassement fait de plusieurs degrés <sup>4</sup>.

Les monuments funéraires de grande taille sont désignés sous le nom commun de mausolées. Ils se répartissent en deux catégories principales : le mausolée en forme de temple et le mausolée qui affecte l'apparence d'un édifice, parfois somptueux.

### § IX. — *Mausolées-temples.*

C'est à la fin du 1<sup>er</sup> siècle de notre ère que, sous l'influence grecque, se répandit à Rome et dans le monde romain en même temps que l'idée de l'héroïsation du défunt, celle de transformer le tombeau en un sanctuaire destiné au culte de sa mémoire. Dès lors les dispositions architecturales, qui étaient courantes pour les monuments religieux, furent fréquemment appliquées à la construction des mausolées ; et l'on utilisa pour ceux-ci les deux plans adoptés usuellement pour ceux-là, le plan rectangulaire et le plan circulaire.

1<sup>o</sup> On cite toujours comme type de mausolée-temple sur plan rectangulaire le grand tombeau, situé près de la Voie Appienne, auquel on a donné le nom de « Temple du dieu Rediculus » : il était précédé d'un pronaos de quatre colonnes et orné de pilastres

1. Overbeck-Mau, *Pompeji*, fig. 206.

2. *Ibid.*, fig. 211.

3. *Ibid.*, fig. 216.

4. Crosby Butler, *Exped. to Syria*, II. p. 107.

en briques disposés régulièrement autour de la *cella* <sup>1</sup> (fig. 181) ;

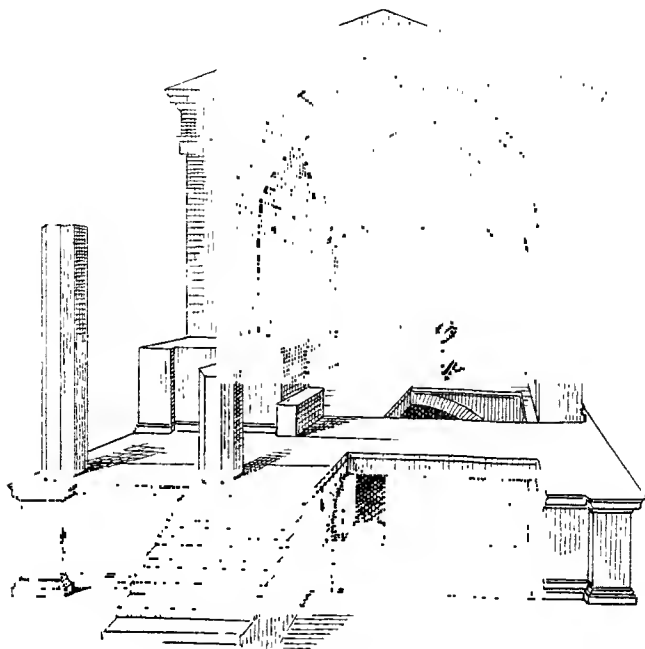


Fig. 181. — Reconstitution du mausolée dit Temple du dieu Rediculus, d'après Durm.

c'est exactement l'aspect que présente la chapelle funéraire figurée sur le monument des Aterii, découvert à la métairie de Centocelle <sup>2</sup>. M. Saladin a dessiné à Henchir-ez-Zaâtli, au centre de la Tunisie, un mausolée, dont la chambre devait être précédée jadis d'un *pronaos* de quatre colonnes (fig. 182 : on y accédait par un escalier monumental encore en place <sup>3</sup>. Au fond de la Tripolitaine, M. Mehier de Mathusieux a levé le plan et pris la photographie d'un grand tombeau, presque intact encore, qui se présente sous l'apparence d'un temple péripète, dont la *cella* mesure 2 m. 25

1. Canina. *Architett. rom.*, pl. xiv : Durm, *op. cit.*, p. 770, fig. 553 (plan et restauration).

2. *Annali*, 1849, p. 387 et suiv. : *Monum.*, t. V, pl. viii.

3. *Rapport de mission en Tunisie* (*Arch. des Missions*, 3<sup>e</sup> série, XIII), p. 131, fig. 230 à 236 : Cagnat et Saladin. *Notes d'arch. tunisienne* (*Bull. monum.*, 1884, p. 25).

de côté et le soubassement 6 m. 25; l'épithaphe latine gravée au-dessus de la porte d'entrée nous apprend que les défunts appartenaient au monde berbère <sup>1</sup>. Il existe, à Fabrera, en Espagne, un petit temple funéraire, du genre des temples *in antis*, dont M. Puig y Cadafalch a donné une bonne reproduction <sup>2</sup>. C'est un véritable temple *in antis* que reproduisent deux tombeaux de



Fig. 182. — Mausolée en forme de temple.

Rououeha en Syrie <sup>3</sup>. Le type était assez commun pour qu'on l'ait adopté même pour des urnes cinéraires.

<sup>20</sup> Les mausolées-temples sur plan circulaire les mieux conservés en Italie sont le temple dit *della Tosse* aux portes de Tivoli et la *Tor de' Schiavi*, sur la Voie Prénestine. Le premier est un édifice extérieurement octogonal, rond à l'intérieur, avec des niches; il a été transformé plus tard en église <sup>4</sup>; le second qui fait partie des ruines dites de la Villa des Gordien rappelle le Panthéon : la *cella* circulaire était reliée à un *pronaos* rectangulaire de quatre

1. *Rapport de mission* (Nouvelles arch. des Missions, XII), pl. iv; cf. p. 23 et suiv.

2. *L'arquitectura romanica a Catalunya*, p. 62.

3. Crosby Butler, *op. cit.*, II, p. 113 et 163.

4. Isabelle, *Édifices circulaires*, pl. xxiv et lxx.

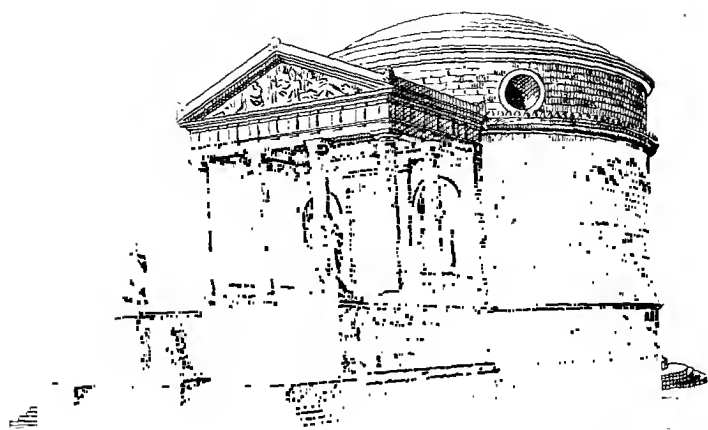


Fig. 183. — Mausolée appelé Tor de' Schiavi. Reconstitution d'Isabelle.

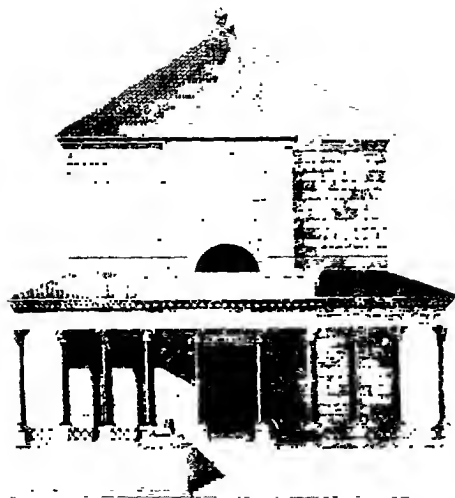


Fig. 184. — Mausolée de Dioclétien. d après Hébrard.

colonnes en façade et de deux en profondeur (fig. 183)<sup>1</sup> : c'est une disposition très semblable à celle qui a été adoptée pour l'hérôon de Maxence, sur la Voie Appienne. Le mausolée de Dioclétien à Spalato était aussi circulaire<sup>2</sup>, du moins à l'intérieur (fig. 184) : à l'extérieur, il est octogonal et précédé d'un *pronaos* de quatre colonnes. C'est pareillement sur plan circulaire qu'était bâti le mausolée de sainte Constance<sup>3</sup>, sur la Voie Nomentane. Le *pronaos* y est remplacé par un vestibule rectangulaire terminé à droite et à gauche par deux absides : vingt-quatre colonnes accouplées soutiennent le dôme.

### § X. — Mausolées rectangulaires.

Les mausolées qui n'affectent pas la forme d'un temple offrent, eux aussi, soit un plan rectangulaire, soit un plan circulaire.

Les plus simples présentent l'apparence d'une chambre carrée qui sert de caveau funéraire, ou simplement, lorsque la sépulture est souterraine, de salle de réunion pour les parents, aux jours de commémoration des défunts. La toiture est à quatre pans, ou à deux pans, à la façon des temples, dont ils diffèrent en ce qu'ils ne sont pas précédés d'un escalier ni d'un *pronaos* et qu'ils sont bâtis de plain-pied avec la voie ; leurs faces sont souvent décorées de colonnes ou de pilastres engagés. Mais il faut ajouter que la partie supérieure des tombeaux ayant presque toujours disparu, on ne saurait dire la plupart du temps comment ils se terminaient. En Syrie<sup>4</sup> et en Afrique<sup>5</sup>, où la construction était entièrement en pierres de taille, qui sont restées en place, on a conservé des spécimens de chambres de cette nature surmontées d'une pyramide ou d'un toit en forme de demi-cylindre<sup>6</sup>.

Quand on voulait donner à la construction plus d'importance, on couronnait la chambre d'un ou plusieurs étages. Tantôt le

1. Durm, *op. cit.*, p. 772, fig. 855 et 856 d'après Isabelle *op. cit.*.

2. E. Hébrard et J. Zeiller, *Spalato*, p. 70 et suiv.

3. Plan dans le *Dict. d'archéologie chrétienne* de dom Cabrol, I, fig. 234, d'après Dehio, et dans Durm, *op. cit.*, p. 776.

4. Crosby Butler, *Exped. to Syria*, II, p. 111, 159, 243; *Archit. in Syria*, Sect. B, part. 3, p. 132 et 140.

5. Gsell, *Monuments de l'Algérie*, II, p. 61, fig. 94; cf. p. 58; Saladin, *Rapport de mission Arch. des Miss. scient.*, 3<sup>e</sup> série, XIII, p. 186, fig. 324.

6. Crosby Butler, *Exped. to Syria*, II, p. 26; Gsell, *op. cit.*, II, p. 80, n° 103; cf. p. 58.

monument offrait l'apparence d'une tour carrée, tantôt il était constitué par une superposition de parallélipipèdes en retrait les uns sur les autres, à l'image de ces bûchers funéraires dont les mounaies nous ont gardé le souvenir <sup>1</sup> : cette disposition était très usitée en Asie et en Afrique depuis la Syrie jusqu'au Maroc. Une niche extérieure, accompagnée de colonnes, recevait souvent la statue du défunt. L'édifice était couvert, soit en berceau, soit par un toit à deux pans avec fronton, soit encore, surtout pour les tombeaux un peu élevés, en pyramide.

Comme types de mausolées à un étage nous citerons :

Sur la Voie Appienne, le sépulcre de Veranius, avec une niche cintrée à la partie supérieure qu'encadrent deux colonnes engagées <sup>2</sup> :

à Henchir-en-Naam, en Tunisie, un tombeau, également à niche, mais sans colonnes engagées (fig. 185, 2) <sup>3</sup> ;

un autre, à Lambèse, où l'étage est une chambre qui s'ouvre par une large porte encadrée d'un chambranle à crossettes et surmontée de deux guirlandes sculptées ; les angles du mur sont décorés de pilastres doriques <sup>4</sup> ;

à Gbirza, en Tripolitaine, une grande aiguille de 1 m. 50 de côté et de 15 mètres de haut : le soubassement est cantonné aux quatre angles de pilastres, l'étage percé d'une logette que limitent deux colonnes, le toit en pyramide surmonté d'un chapiteau (fig. 185, 3) <sup>5</sup> ;

à Haïdra, en Tunisie, un charmant mausolée presque intact : la *cella* de l'étage est précédée de quatre colonnes corinthiennes supportant un fronton (pl. 185, 4) <sup>6</sup> ;

aux environs de Khamissa, en Algérie, un tombeau hexagonal, haut de 7 mètres, dont la toiture seule a disparu ; elle était sans doute prismatique. Le soubassement porte deux épitaphes. L'étage constitue une loge, fermée de trois côtés par des murs et précédée à l'Est de deux colonnes cannelées formant façade (fig. 185, 1) <sup>7</sup> ;

et, tout au moins comme singularités <sup>8</sup>, une série de tombeaux,

1. Cf. Cuq dans Saglio, *Dict. des Antiq.*, II, p. 1394, fig. 3362.

2. Image dans Tomassetti, *La Campagna romana*, II, p. 110, fig. 29.

3. Saladin, *Arch. des Missions*, 3<sup>e</sup> série, XIII, p. 129, fig. 232 et 223.

4. Gsell, *Monuments de l'Algérie*, pl. LXXIX.

5. Méhier de Mathusieulx, *Rapport de mission* (Nouv. arch. des Miss. scient., XII), pl. XIV ; cf. pl. XVIII, XIX, XX.

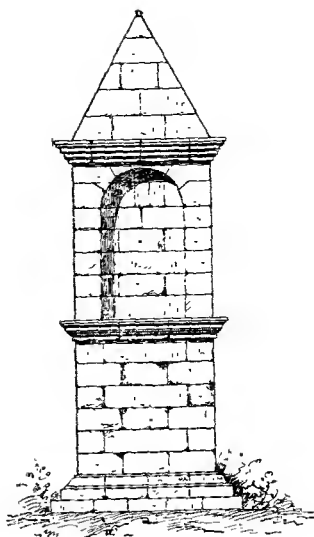
6. Saladin, *loc. cit.*, p. 187, fig. 326.

7. Gsell, *op. cit.*, II, p. 94.

8. Méhier de Mathusieulx, *loc. cit.*, pl. VII à XV. Voir un mausolée à peu près semblable à Dana, en Syrie de Vogüé, *Syrie centrale*, pl. XCIII.



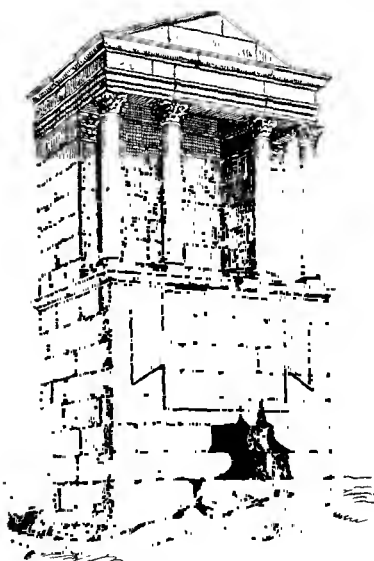
1



2



3



4

Fig. 185. — Mausolées avec étage.

à Ghirza : le soubassement plein est surmonté sur chaque face de deux, trois ou quatre colonnes isolées, reliées à leur partie supérieure par des arcades. Des frises sculptées se déroulent sous la corniche. Un gros pilier quadrangulaire central supporte la toiture.

Les tombeaux de la Voie d'Aquitaine à Lyon auraient été également, d'après ceux qui les ont étudiés <sup>1</sup>, des mausolées à un étage; mais ils sont trop mutilés pour permettre des affirmations absolues; il n'en reste généralement que la partie inférieure, décorée de pilastres cannelés, de bucranes, de rinceaux, de guirlandes, et l'amorce du premier étage.

Parmi les mausolées à deux étages, on peut mentionner comme particulièrement typique, le grand tombeau des Flavii à Kasrine, en Tunisie, assez bien conserve et dont la description nous est donnée par une épitaphe de 110 vers qui est gravée sur ses parois <sup>2</sup>. Il repose sur trois gradins; la chambre inférieure est percée de deux portes, une sur la face principale, l'autre sur une face latérale. Le premier étage est orné de pilastres corinthiens, un sur chaque face; au-dessus, existe une niche, sur plan carré, ouverte en arcade à sa partie supérieure; douze colonnes corinthiennes l'entouraient à la façon des temples péritères. Là s'élevait la statue du mort. Le toit en pyramide se terminait par un coq, les ailes éployées (fig. 186, 1). La hauteur était environ de 20 mètres. La « tour des Scipions », voisine de Tarragone, était constituée aussi sans doute par deux étages, que l'on voit encore aujourd'hui; ils ne présentent pas de niches; l'étage inférieur est décoré, du côté méridional, de deux Attis funéraires en haut relief; l'étage supérieur, de deux têtes au-dessus de la corniche <sup>3</sup>.

Tocilescu <sup>4</sup> a émis l'hypothèse que le mausolée d'Adam-Klissi, dans la Dobrudja, rentrait dans la catégorie des tombeaux faits de parallépipèdes superposés; la base seule existe actuellement; elle mesure 11 m. 67 de longueur sur 6 mètres de hauteur.

Les mausolées, plus somptueux encore, comportaient trois étages; c'est le cas d'une sépulture de la Voie Appienne, voisine d'Albano, dont il reste le noyau et que Canina a reconstituée <sup>5</sup>.

1. Bazin, *Vienne et Lyon gallo-romains*, p. 230.

2. Saladin, *loc. cit.*, p. 156, fig. 279 et suiv.

3. Paris, *Promen. arch. en Espagne*, Paris, 1910, 8°, pl. 11v; Albertini, *Annari de l'Institut d'estudis catalans*, 1911-1912, p. 403, fig. 169.

4. Fouilles et recherches arch. en Roumanie, 1900, p. 76 et suiv.

5. *Via Appia*, pl. 1; *Architett. rom.*, pl. CCXX.

Les constructions qui dépassent trois étages sont des excep-

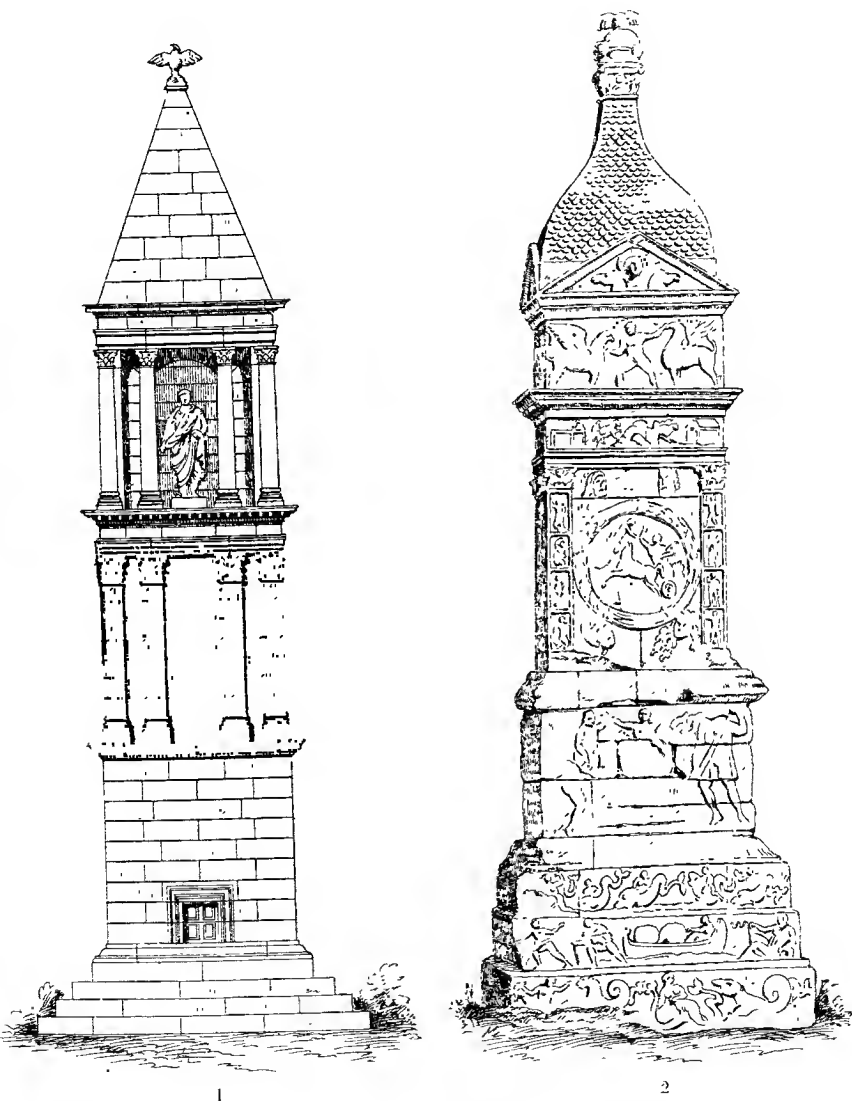


Fig. 186. — Mausolées à deux étages.

tions. On a signalé en Syrie un certain nombre de monuments funéraires en forme de tours. Le plus beau est celui qui fut bâti

en 83 de notre ère à Palmyre, pour la sépulture d'Iamlichus, fils de Mocimus <sup>1</sup>. Intérieurement il était divisé en cinq étages, séparés par des dalles de pierre et communiquant entre eux par

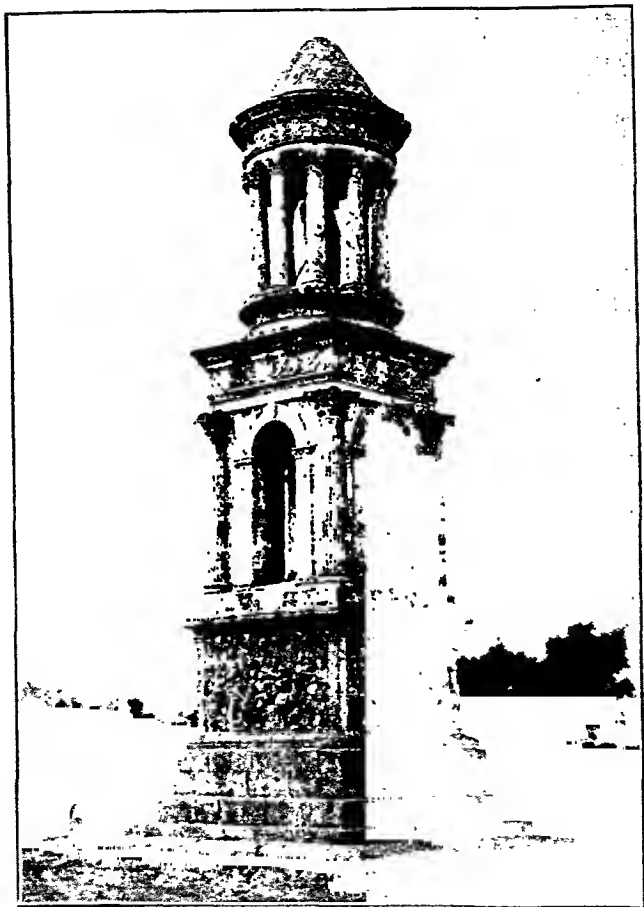


Fig. 187. — Tombeau des Jules, à Saint-Rémy. Photographie Nordein.

des escaliers. Le rez-de-chaussée était décoré avec le plus grand soin, comme aussi le premier; les étages supérieurs, sans doute

1. De Vogüé, *Syrie centrale* p. 73 et pl. xxvi.

réservés aux serviteurs, paraissent moins soignés. Extérieurement il n'existe aucune division apparente; au centre de la façade était disposé un balcon, soutenu par des aigles en relief et des têtes de lion; la statue du chef de famille y était étendue sur un lit de pierre.

Dans les différentes parties de la Gaule, surtout dans l'Est, on a trouvé un certain nombre de bas-reliefs qui représentent des scènes relatives à la vie civile et aux métiers exercés par les défunts : ils proviennent de monuments de cette sorte. On peut se faire une idée de ce qu'ils étaient jadis en se reportant au tombeau des Secundani à Igel fig. 186, 2 : superposition assez disgracieuse d'un soubassement élevé sur quelques degrés, d'un prisme quadrangulaire, d'un second étage à fronton, le tout surmonté d'un long entonnoir renversé et couronné d'un aigle enlèvement de Ganymède. L'édifice a 23 mètres de hauteur <sup>1</sup>.

C'est, au contraire, par l'élégance que se distingue le monument des Jules à Saint-Remy fig. 187 : il est également construit d'après le principe de la superposition des étages ; mais dans ce cas, et dans des cas analogues monument des Istacidii à Pompéi <sup>2</sup>, l'étage supérieur, au lieu d'être rectangulaire, affecte la forme d'une colonnade circulaire, couronnée d'un cône, qui est destinée à abriter les statues des personnages ensevelis dans le mausolée. La hauteur totale du tombeau est de 18 mètres.

### § XI. — *Mausolées circulaires.*

Parmi les mausolées de forme circulaire, il faut mettre en première ligne, ne serait-ce qu'à cause de leur origine, les *tumuli* coniques que l'on rencontre assez nombreux aux environs de Rome : ils sont, en effet, de tradition étrusque et la nécropole de Cervetri, pour ne citer que celle-là, en a livré de nombreux spécimens. Il en est de bien connus, au cinquième mille de la Voie Appienne : on a voulu y voir les tombes des Horaces et des Curiaces. L'un d'eux, caractérisé par une tour cylindrique qui en émerge fig. 188, a été fouillé assez récemment <sup>3</sup>. On a constaté que le soubassement cir-

<sup>1</sup> Darm. *op. cit.*, p. 759, fig. 837 ; Remach. *Reliefs*, I, p. 167 et suiv. ; Espérandieu, *Bas-reliefs*, VI, p. 137 et suiv. Mausolées analogues à Neumagen *ibid.*, p. 317 et suiv. ;

<sup>2</sup> Mau-Kelsev, *Pompéii*, p. 403, fig. 227 restauration.

<sup>3</sup> Pinza, *Jahreshefte des oesterr. arch. Institutes*, 1907, p. 205 et suiv.

culaire en était fait de blocage recouvert, à la partie inférieure, d'un revêtement soigné de pierres de taille ; au centre un puits rond, dont la moitié supérieure fait saillie extérieurement aujourd'hui et a été prise pour la ruine d'une tour médiévale, occupait toute la hauteur du tombeau et surmontait la chambre funéraire.

C'est à l'imitation de ces *tumuli* de terre reposant sur un socle de maçonnerie que furent élevés les mausolées impériaux de Rome, celui d'Auguste et celui d'Hadrien.

Le premier <sup>1</sup>, que décrit Strabon, était un énorme *tumulus* de 88 mètres de diamètre à la base, élevé au-dessus d'un soubassement quadrangulaire en marbre blanc, déjà très haut par lui-

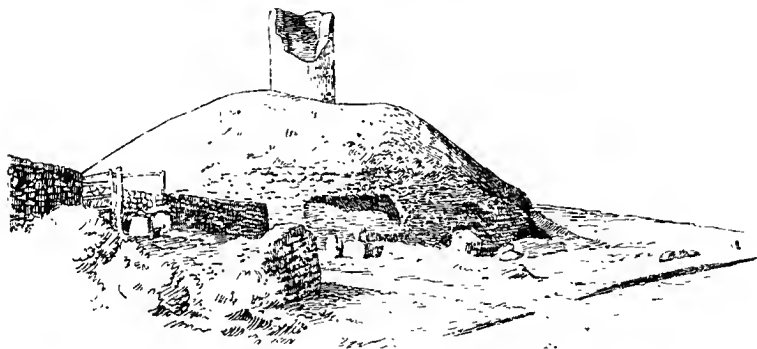


Fig. 188. — Tumulus dit « Tombeau des Horaces », sur la Voie Appienne.

même. Il était ombragé d'arbres verts jusqu'au sommet et surmonté d'une statue de bronze représentant l'empereur. Au centre existait une chambre funéraire qu'Auguste s'était réservée, et, tout autour, une série de douze pièces destinées aux autres membres de la famille impériale.

Le second <sup>2</sup> nous est mieux connu, puisqu'il subsiste encore en grande partie sous le nom de Château Saint-Ange. Dans son ensemble, il présentait les mêmes dispositions que le mausolée d'Auguste : c'était un édifice cylindrique porté sur un large soubassement carré, dont les dimensions sont représentées par les fortifications construites par-dessus au temps du pape Alexandre VI (84 mètres

1. Sabatini, *Il mausoleo di Augusto*, Rome, 1907, 8°.

2. Borgatti, *Castel S. Angelo*, Rome, 1890, 8° ; Hülsen, *Rom. Mittheil.*, 1891, p. 137 et suiv.

de côté sur 30 mètres de hauteur) ; les faces étaient recouvertes de plaques de marbre. Du corps cylindrique de l'édifice, il ne reste que le noyau (64 mètres de diamètre et 21 mètres de hauteur), jadis enfermé dans un revêtement de pierre et de marbre. On n'est pas d'accord sur la disposition architecturale de la partie supérieure. Les uns veulent que, comme pour la tombe d'Auguste, elle ait constitué un *tumulus* planté d'arbres ; d'autres, qu'elle ait été formée d'un cône tronqué, aplati, surmonté d'une colonnade circulaire que couronnait une statue de l'empereur. La question est insoluble.

Le type de mausolée circulaire en forme de tour était assez usité en Italie à la fin de la République et à l'époque impériale. La tombe de Caecilia Metella sur la Voie Appienne l'a rendu célèbre (fig. 189). Cette tombe consiste en un soubassement quadran-

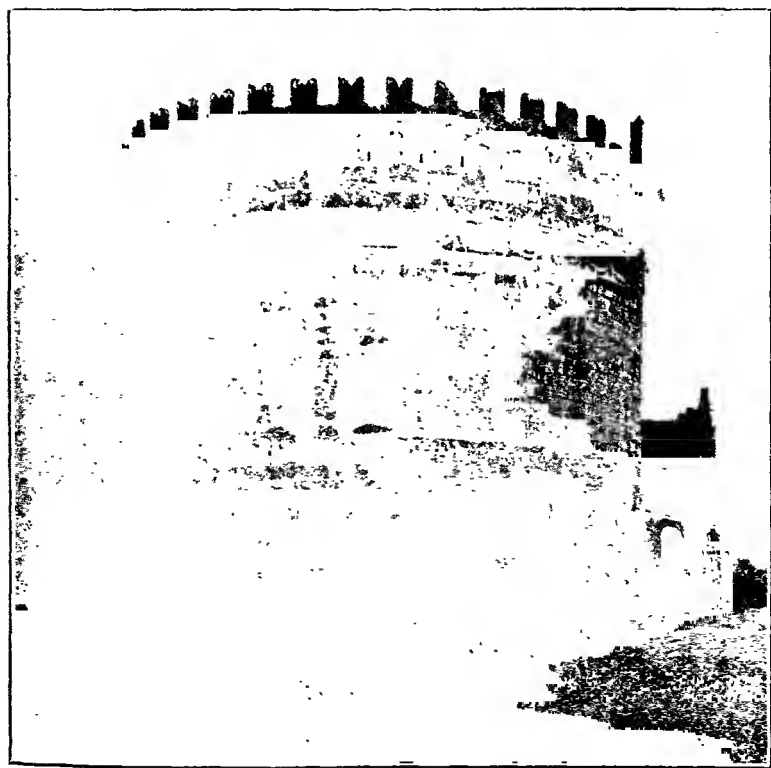


Fig. 189. — Mausolée de Caecilia Metella.

gulaire de moellons 7 mètres de hauteur hors du sol), que surmonte une construction ronde haute de 11 mètres, de 29 m. 50 de diamètre; elle est revêtue de grosses pierres de taille et ornée d'une frise richement sculptée où les bucranes alternent avec les guirlandes; on ne sait pas comment l'édifice se terminait à la partie supérieure; Camma admet un cône peu élevé surmonté d'un fleuron<sup>1</sup>. Intérieurement était aménagée une chambre funéraire. Nous citerons particulièrement comme analogues: en Italie, le beau mausolée de Plautius, au pied de Tivoli<sup>2</sup>; en Tunisie, un tombeau, haut de 10 mètres, sans le soubassement, qui renferme également un caveau funéraire, appelé Ksar-Menara<sup>3</sup>; en Algérie, un autre tombeau, plus petit 5 m. 50 de hauteur sur l'Oued-Smendou, dans la province de Constantine<sup>4</sup>; enfin, en Asie Mineure, à Adaha, un grand mausolée cylindrique élevé sur une haute base quadrangulaire, qui forme une des tours de l'enceinte de la ville moderne. Il a gardé encore presque intact son revêtement extérieur de belles pierres de taille<sup>5</sup>.

On peut encore rapprocher du *tumulus* la pyramide, qui a été quelquefois employée comme monument funéraire, sans soubassement. Il suffit de nommer le tombeau de Cestius, voisin de la porte Ostiensis, le spécimen le plus beau et le mieux conservé de ce genre de construction.

## § XII. — Colonnes, cônes, exèdres.

Il nous reste à signaler quelques formes de tombeaux circulaires moins répandues.

a) La colonne monumentale. Ainsi était caractérisée la sépulture d'Esquillia Polla à Pompéi, en dehors de la porte de Nola (fig. 190). Sur un dé, où est gravée l'inscription funéraire, s'élève une élégante colonne rudentée d'ordre ionique<sup>6</sup>. Il est à peine besoin de rappeler

1. Via Appia, pl. xv et xvi. Autres monuments semblables sur la Voie Appienne: Casal Rotondo pl. xxxvi et xxxvii, Torre Selce pl. xxxix), cf. aussi pl. xlvi et xlvii.

2. Piranesi, *Antichità*, III, pl. xii et xiii.

3. Cagnat, *Explor. épyr. et arch. en Tunisie*, II, pl. vii; cf. p. 11.

4. Gsell, *Monuments de l'Algérie*, II, p. 98.

5. Lanckoronski, *Villes de Pamphylie*, I, p. 13 et pl. ix; cf. *Monumenti dei Lincei*, 1915, p. 40 et suiv.

6. *Notizie degli Scavi*, 1910, p. 385. Image dans Sogliano, *Dei lavori eseguiti in Pompei 1907-1908*, p. 4. On sait que la colonne funéraire est fréquente en Grèce.

ler que la colonne Trajane est précisément un monument de cette sorte. La base contient une chambre dont le fond est garni d'une table de pierre ; on y avait déposé, ainsi que nous l'avons déjà dit, l'urne d'or où étaient enfermées les cendres de l'empereur <sup>1</sup>. La Syrie offre un type de sépulture à colonnes très original qu'il suffit de signaler en deux mots : on y a rencontré plusieurs fois des

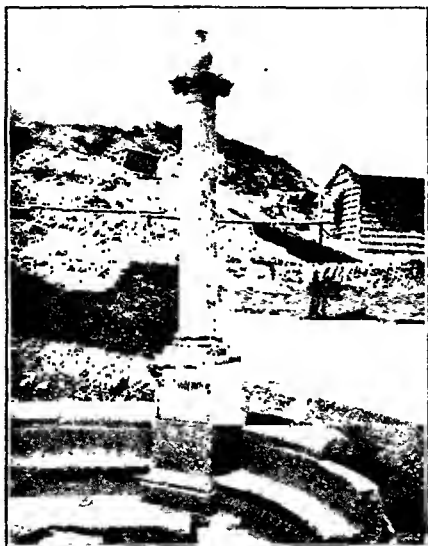


Fig. 190 — Tombeau d'Esquilina Polla, d'après Soghamo.

piédestaux allongés, surmontés de deux colonnes accouplées que reunit une pierre posée en architrave <sup>2</sup>.

b) Le cône. On a trouvé à Pompéi, en dehors de la porte de Nocera, une tombe bâtie en forme d'arc de triomphe avec des pilastres au coin ; au-dessus s'élevait un cylindre surmonté d'un cône tronqué <sup>3</sup>. C'est à peu près la disposition du « tombeau de Virgile », voisin de Naples, dont le dessin figure dans tous les manuels. Le monument d'Aricia qu'on appelle « tombe des Horaces et des Curiaces », ou « tombe d'Aruns », est aussi décoré de

1. *Notizie degli Scavi*, 1907, p. 361 et suiv.

2. De Vogüé, *Syrie centrale*, pl. xciii et xciv.

3. Mau-Kelsey, *Pompeii*, p. 123.

cônes (fig. 191), au nombre de cinq, quatre aux quatre coins du

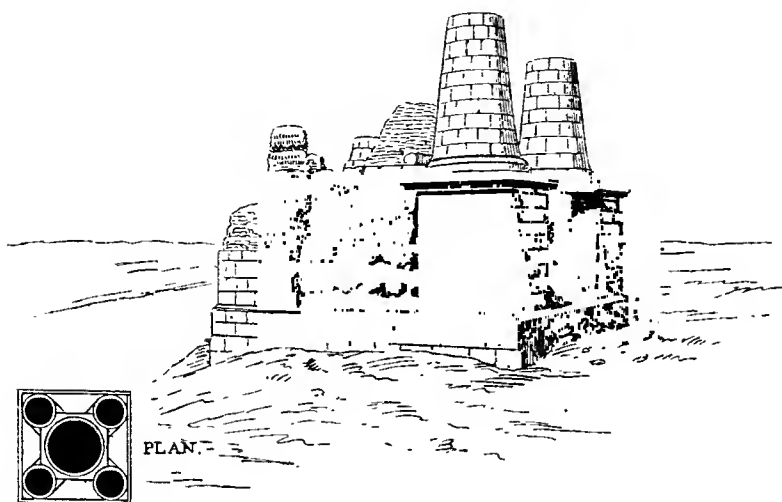


Fig. 191. — Tombeau dit d'Aruns, à Aricia.

soubassement et un au centre. Le cône central, plus gros, dépassait de beaucoup les autres en hauteur : ce serait, pense-t-on, un édifice de tradition étrusque,

c) L'exèdre. La construction se compose d'une grande niche arrondie et voûtée en cul-de-four : une banquette maçonnée fait le tour du demi-cercle ; l'urne est enterrée. La Voie des tombeaux de Pompéi possède une exèdre dont l'image a été maintes fois reproduite : il en existait une autre sur la Voie Appienne <sup>1</sup>. On a fait remarquer que cette conception architecturale trahit l'idée « de faire de la sépulture un lieu de repos agréable pour les passants et de mettre ainsi le mort en relation avec les survivants ».

d) Le banc demi-circulaire, disposé au bord de la route, qui n'est, en somme, qu'une exèdre à ciel ouvert. Au fond se dressait sur un piédestal la statue du mort (tombe de Veius, à Pompéi) ou quelque monument, par exemple, une colonne (tombe d'Esquillia Polla). Les ossements étaient déposés sous terre derrière la courbe du dossier.

Il convient de citer en finissant, et à part, à cause de leur origi-

1. Canina, *Via Appia*, pl. XII.

ualité, les tombeaux taillés dans le roc de l'Arabie. Les chambres funéraires sont creusées à même la montagne; pour chacune d'elles, la surface extérieure du rocher est sculptée à l'image d'un temple, avec son fronton, ses colonnes et ses bas-reliefs. La nécropole de Petra est particulièrement intéressante à cet égard <sup>1</sup>.

### § XIII. — *Constructions annexes de la tombe.*

Outre le caveau funéraire et le monument qui le surmontait, les sépultures un peu riches comprenaient quelques constructions annexes, destinées à faciliter l'accomplissement des cérémonies funébres et le culte des morts, à assurer aussi la conservation du tombeau. Nous les connaissons, d'ailleurs, plutôt par la mention qu'on en rencontre dans les auteurs et dans les inscriptions, que par les restes qui en sont parvenus jusqu'à nous. On cite des locaux pour brûler les corps (*ustrinum*), des salles à manger, pour banquets funébres (*apparitorium*), des pavillons, pour donner asile aux membres de la famille aux jours de réunion (*trichila*, *trichia*); des fontaines ou des puits, des *tabernae*, pour abriter le gardien du tombeau, enfin des jardins qu'on peuplait d'arbustes et de fleurs *ut in amoenitate animae forent post mortem*, suivant les expressions de Servius. Une tombe ainsi entourée se nommait *cepotaphium*.

### § XIV. — *Ustrinum.*

La crémation s'opérait soit sur place, au-dessus de la tombe, soit dans une enceinte spéciale voisine du tombeau. Dans le premier cas, on creusait dans la terre une fosse d'un mètre ou plus de profondeur; au-dessus on plaçait un amas de bois pour constituer un bûcher, et sur le bûcher on déposait le corps. Les cendres et les ossements tombaient peu à peu dans la fosse avec les résidus de la combustion. Ceux qui ont eu l'occasion de fouiller les cimetières romains ont noté le fait bien souvent <sup>2</sup>.

Dans le second cas — et il ne pouvait pas en être autrement quand les tombes étaient déjà recouvertes par de grands monuments de

1. Brümnow et von Domaszewski, *Die Provincia Arabia*, I, p. 145 et suiv.

2. Par exemple Bruzza, *Iscriz. antiche Vercellesi*, Rome, 1874, 4<sup>e</sup>; introd., p. LI; Carton, *Bull. arch. du Comité des travaux historiques*, 1890, p. 184.

famille — on dressait le bûcher dans des enceintes spéciales qui avaient reçu le nom d'*ustrinum*.

On a cru reconnaître un enclos crématoire au cinquième mille de la Voie Appienne : c'est un espace rectangulaire de 70 mètres  $\times$  115 mètres, ceint de murs et construit en pierre d'Albe, pierre réfractaire au feu : le pavement est fait de la même pierre. Les murs sont

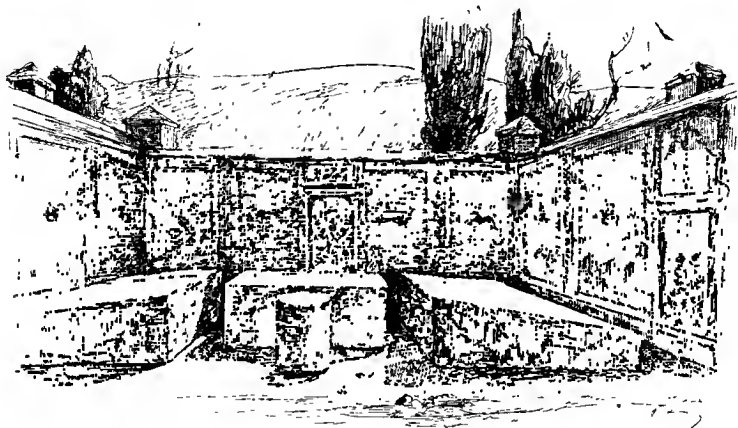


Fig. 192. — *Triclinium* funéraire à Pompéi. Dessin de Gusman.

hauts de 4 mètres et couverts à la partie supérieure d'un chaperon arrondi <sup>1</sup>. Cet enclos était en arrière de la ligne des tombeaux, isolé, afin d'éviter toute chance d'incendie. Certains ont donné à un autre petit enclos, dans la nécropole de Pompéi, le nom d'*ustrinum* <sup>2</sup>; mais l'identification est très douteuse. On a retrouvé en 1703 les ruines d'un *ustrinum* dans le Champ de Mars, à Rome, l'*ustrinum Antonini Pii et Faustinae* : il consiste en trois enclos rectangulaires, concentriques. Les murs des deux enclos intérieurs sont de travertin ; le mur extérieur est formé d'un soubassement surmonté d'un grillage. Le corps central qui constituait la base du bûcher mesure 13 mètres de côté, la seconde enceinte 23 et la troisième 30 mètres ; un vide de 3 mètres était réservé entre chacune d'elles et

1. Fabretti, *Inscr. ant.*, p. 231, Canina, *Via Appia*, p. 127 et 128 et pl. xxvi et xxvii ; cf. Pinza, dans les *Jahreshefte des oesterr. arch. Institutes*, 1907, p. 224, qui nie, d'ailleurs, que ce soit un *ustrinum*.

2. Overbeck, *Pompeji*, p. 110 ; image dans Gusman, *Pompéi*, p. 59.

la suivante. Un deuxième *ustrinum* a été signalé dans le voisinage, l'*ustrinum M. Aurelii* <sup>1</sup>.

§ XV. — *Salles pour banquets funéraires.*

Il existe de ces constructions un exemple très connu à Pompéi <sup>2</sup> (fig. 192). Dans une enceinte découverte, dont les murs étaient décorés de peintures gracieuses et qui ouvrait par une porte sur la rue, se voient trois lits en maçonnerie disposés suivant la méthode habituelle pour les *triclinia*, avec une table carrée au milieu ; lits et tables étaient revêtus de stuc. En avant de la table existe un petit autel circulaire destiné aux libations. Au-dessous se trouvait l'urne funéraire, cachée en terre.

<sup>1</sup> *Studi romani*, I. p. 3 et suiv.

<sup>2</sup> Overbeck, *op. cit.*, p. 512 ; Gusman, *op. cit.*, p. 55

---



## LIVRE II

### DÉCORATION DES MONUMENTS

---

#### PREMIÈRE PARTIE

##### La sculpture.

---

#### CHAPITRE PREMIER

##### GÉNÉRALITÉS. LA TECHNIQUE

SOMMAIRE. — I Ronde bosse et relief. — II. Outils, matières, procédés. — III, Les emplois de la statuaire. — IV. Les emplois du relief.

##### § 1<sup>er</sup>. — *Ronde bosse et relief.*

Dans l'usage traditionnel, on distingue en sculpture la ronde bosse et le relief. Ce n'est pas que l'opposition soit toujours tranchée ; de l'une à l'autre de ces deux formes d'art, la transition est vraiment insensible et a plus d'une fois embarrassé les auteurs de répertoires consacrés à une seule d'entre elles. Ainsi, tout voisin de la ronde bosse est le haut-relief ou pseudo-relief, à très forte saillie, presque détaché de son fond, genre représenté à l'époque romaine par un grand nombre d'exemplaires. Pour en citer un des plus remarquables, le Dieu Lare, daté de l'an 2 après J.-C., répété sur chaque face latérale de l'autel des *Vicomagistri*, au Palais des Conservateurs de Rome<sup>1</sup>, est comme une statue « engagée », élevée sur une base et accolée à la paroi. On en peut dire autant des figures allégoriques qui, au n<sup>e</sup> siècle, décoraient les entrecolonnements de la basilique de Neptune<sup>2</sup> : dressées contre un pilastre entièrement nu, sur une étroite moulure qui leur fait comme une base très simple, ces effigies ressemblent à autant de statues isolées, ornant les murs de pourtour d'une place publique ou d'une construction. Nous verrons enfin, à propos de la sculpture funé-

1. Strong. *Rom. Sculpture*, pl. xxiv ; S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 192. 2.

2. Voir plus bas, aux Reliefs historiques.

raire, qu'une foule de bustes peuvent, à volonté, se ranger dans l'une ou l'autre catégorie. En fait, on classe généralement dans la ronde bosse les seuls monuments faits pour être observés sous tous les angles, même de dos.

Somme toute, cette distinction, pratiquement très aisée dans la plupart des cas, a en outre l'avantage notable de nous permettre une observation essentielle : les Romains préféraient le relief à la ronde bosse. D'abord, l'exécution en était beaucoup plus simple, plus rapide : elle s'accommodait plus facilement des talents médiocres d'un artiste de rencontre. Et puis il y fallait moins de matière, ou bien une matière d'un grain grossier s'y prêtait mieux qu'à la ronde bosse. Ce dernier avantage, dont l'importance est déjà sérieuse en Italie, moins riche en très beau marbre que la Grèce, devient capital dans les pays romansés qui n'offraient à pied d'œuvre aucune pierre favorable au ciseau. Quant à la statuaire en métal, elle exigeait, pour les ouvrages de grande taille, des ateliers de fonte bien organisés, dont l'outillage dispendieux et compliqué faisait défaut dans les pays de médiocre culture, en dehors des véritables centres de population.

Le relief, d'autre part, ouvrait plus libre champ au goût des Romains pour l'art pictural et narratif, pour la précision documentaire. La statue, ils l'ont appréciée, recherchée, en grande partie par mode, amour du luxe, esprit d'imitation. Leur originalité artistique, assez faible comme nous l'avons montré dans l'Introduction, l'est encore plus dans la statuaire que dans le relief. En ronde bosse, la pure réplique prédomine ; on copie — avec une liberté que nous ne pouvons mesurer, mais qui fut certainement restreinte — les chefs-d'œuvre grecs des plus grands siècles, voire même de l'archaïsme. En dehors du portrait, souvent d'ailleurs idéalisé, l'ouvrage accompli, dont la destination est exclusivement décorative, n'a aucun lien avec la vie publique ou privée ; l'« académisme » s'en est presque fatalement emparé, et la main-d'œuvre grecque s'y marque avec une prépondérance des plus frappantes. Par suite, les exemplaires de choix, les mieux venus, ont été trouvés en Italie ; ils sont supérieurs même à ceux qu'on a découverts en Grèce, parce que la Grèce est asservie, artistiquement comme politiquement, à Rome, qui en accapare les praticiens d'élite. Plus modeste, le relief s'adapte à une foule de nécessités de tous les jours : vie sociale, commerce, etc., lui procurent un large répertoire, que la différence des lieux et des temps renouvelle par force bien davan-

tage ; le caractère plus populaire de la commande, enfin, offre plus de ressource aux artisans de toute origine ; les produits provinciaux ne sont pas pour nous les moins précieux.

## § II. — *Outils, matières, procédés*<sup>1</sup>.

En sculpture, les Romains n'ont créé aucune technique. Ils n'ont inventé<sup>2</sup> à l'origine que ces mesquines et naïves *images* de cire, que l'on conservait dans l'*atrium* de la maison familiale. Naturellement, aucun spécimen n'en est venu jusqu'à nous ; mais il est évident que le modelage de ces figurines devait être des plus sommaires. Ces rudes paysans se sont longtemps contentés d'images en terre cuite pour la décoration de leurs édifices<sup>3</sup>.

La statuaire est venue aux Romains de la Grèce et de l'Étrurie ; la technique appliquée au marbre a d'abord très peu changé : les praticiens étaient grecs pour la plupart. Mais, peu à peu, l'avisement de la production s'est accompagné d'une transformation des procédés. Les Grecs travaillaient surtout par éclatement, au moyen du ciseau dont ils complétaient l'action, au besoin, par celle de la mèche ou foret (*terebra*)<sup>4</sup>. Sous l'Empire, ce dernier instrument est devenu d'un usage moins accessoire, en particulier dans la sculpture des reliefs ; plus d'un, conservé dans nos collections, en porte la trace très visible. L'emploi en reste rare et toujours discret au début, notamment sous Auguste : sur l'autel aux cygnes trouvé dans le théâtre d'Arles, et sur les deux petits autels qui en dépendent<sup>5</sup>, le sculpteur ne s'est servi de la mèche que pour accuser les plis des bandelettes et percer quelques trous dans les couronnes de branches. Puis, sous les Flaviens, on combine l'usage du foret et du ciseau ; le premier prend une importance sans cesse croissante sous Trajan et Hadrien ; au III<sup>e</sup> siècle il rend les plus grands services dans l'exécution des feuillages qui semblent détachés du fond ; c'est avec la mèche qu'on produit le plus rapidement les vides intermédiaires ; elle est l'instrument idéal du travail « ajouré ». On en use communément dans la statuaire, pour l'indication détaillée des yeux,

1. Cf. Blümner, *Technologie*, III, p. 187-226. *passim* : Ch. Dugas, dans Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Sculptura*, IV, p. 1148 et suiv.

2. *Non signa externorum artificum* Plin., *Hist. nat.* xxxv. 6<sup>o</sup>.

3. Plin., xxxiv, 34.

4. Héron de Villefosse, au mot, dans Saglio, *Dict. des Ant.* cf. V, p. 121.

5. Espérandieu, *Bas-reliefs*, I, p. 116-119, nos 137 à 140.

de la chevelure et de la barbe ; ce procédé d'affouillage donne plus de sûreté aux mains d'un opérateur malhabile, qui redoutera moins ainsi de faire sauter des éclats trop gros, comme il lui arriverait dans la technique à percussion. La Grèce était largement pourvue de marbres compacts, assez résistants sous le marteau : le monde romain, en général, dut au contraire travailler souvent dans des matériaux friables de bien moindre qualité, tels que la mauvaise pierre de Gaule, d'Afrique ou de Syrie. Le foret était utile pour ajuster certains morceaux, comme les ornements de métal : on y recourait dans la réparation des statues endommagées. Mais les marbriers des bas temps en ont abusé, surtout ceux qui confectionnaient les sarcophages chrétiens<sup>1</sup> : l'abondante série du musée d'Arles permet à cet égard des constatations précises : la part du ciseau y est fort réduite, même dans le travail des surfaces planes pour lesquelles il est plus indiqué. Les trous de mèche surabondent, de façon déplaisante, dans l'indication des poils, dans le modelé des pieds et des mains, dans le détail des yeux où ils exagèrent l'expression de la pupille et de l'iris. Un monument chrétien de Rome, dont nous n'avons plus que le dessin conservé par Fabretti<sup>2</sup>, représentait un sculpteur de sarcophages dirigeant l'action de deux longues mèches, actionnées par des courroies qu'un aide fait manœuvrer : fig. 193). C'était là son outil essentiel.

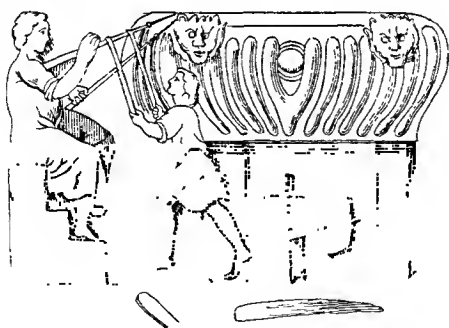


Fig. 193. — Le travail au foret (ou à la virole)

Un procédé, qui semble renouvelé de la technique égyptienne,

1. Edm. Le Blant. *Les sarcophages chrétiens de la Gaule*, Paris. 1886, 4<sup>e</sup>. pl. iv, xiv, xxxiv, etc.

2. S. Reinach. *Reliefs*. III. p. 234. 2.

apparaît quelquefois : il consiste à creuser au trépan une dépression, pour mieux marquer les contours et renforcer le silhouettage <sup>1</sup>. Les rainures profondes, qui contribuent à le rendre plus visible à distance, sont fréquentes dans les bas-reliefs de Provence et du Languedoc (surtout à Narbonne et à Béziers) et sont une caractéristique de l'arc d'Orange, ainsi que des deux grands monuments de Saint-Remy.

En Italie même, on fit très large emploi du marbre de Luna (Carrare), plus blanc, moins chaud que la plupart des marbres grecs ; mais les Romains appréciaient fort aussi les marbres de couleur <sup>2</sup> et la sculpture en albâtre. De plus, comme les anciens Égyptiens, ils travaillèrent volontiers les pierres dures, telles que le rouge antique, le granit, le basalte et le porphyre : nombre de pièces du Louvre en apportent la preuve. Ils aimaient les matières à surface nette ; à la patine très simple qui était dans la tradition hellénique, ils substituèrent de plus en plus un laborieux polissage, qui donnait au marbre un lustre, un brillant opposé à son caractère propre et le faisait un peu miroiter, comme la porcelaine ou l'ivoire <sup>3</sup>. A leurs yeux, la matière en devenait plus riche, plus somptueuse. Aussi n'ont-ils point dédaigné les ressources de la polychromie ; il était fatal seulement que leur goût de la précision rendit la coloration des nus plus réaliste <sup>4</sup>.

Nous pouvons très rarement reconnaître quelques vestiges des couleurs étalées sur les marbres <sup>5</sup> ; il est très probable que l'*Ara Pacis Augustae* était peinte, mais il n'y a pas de certitude à cet égard. Par contre, nous avons trace d'une tendance malencontreuse à répandre la dorure sur les statues, en particulier dans les chevelures où elle ne saurait se justifier. Ce détail était très

1. Voir les exemples cités par Cumont, *Sculpt. de Bruxelles*, p. 62 et suiv.

2. Voir plus haut, p. 3 et suiv.

3. A distance, n'étaient ses dimensions, plus d'un sarcophage donnerait l'illusion qu'il est creusé dans une de ces matières.

4. Cf. la tête du British Museum : Treu, *Jahrb. des Inst.*, IV (1889), pl. 1.

5. Voir cependant une tête féminine du musée du Cinquenaire (Cumont, *Sculpt. de Bruxelles*, p. 48, n° 38 ; Max. Collignon, *Rev. arch.*, 1903, I, p. 1 et suiv., pl. 11). Il y a des portraits du début de l'Empire, où les cheveux sont aujourd'hui marqués seulement par des traits finement incisés : c'étaient des indications pour un peintre qui les peignait plus visiblement au pinceau. G. Mendel décrit *B. C. H.*, XXXIII [1909], p. 315 et suiv. fig. 32) un buste en relief polychromé du musée de Brousse, « exemple unique de sculpture peinte dans la manière impressionniste », où s'observe une « tendance à suppléer par la couleur aux insuffisances du modelé ».

perceptible encore sur la Vénus de Médicis au moment de sa découverte : on le remarque également sur une effigie de la première Faustine, femme d'Antonin <sup>1</sup> — en même temps que des rehauts de couleur sur la draperie —, sur le Marc-Aurèle du Capitole, l'Hercule du Vatican, l'Apollon de Lillebonne, au Louvre. D'autres ouvrages, plus rares, étaient argentés, comme le Galba de Naples, l'éphèbe de Pompéi. On a voulu voir l'indice d'un recul de la polychromie, au <sup>II</sup> siècle, dans la façon de représenter l'œil, en creusant la pupille. Mais si ce procédé ne date que d'Hadrien en ronde bosse, il remonte à Auguste pour le relief, et la conclusion dépasse ce très petit fait. La couleur, peu stable, exprimait moins nettement la vie qu'un sillon bien marqué dans la pierre.

Sur quelques statues d'époque romaine se retrouvent encore des *puntelli*, petites protubérances semblables à des verrues, qui marquent les anciens repères de l'ouvrier dégrossissant le bloc de marbre suivant le modèle donné, et que l'artiste a omis de faire disparaître lors des dernières retouches. En devons-nous conclure que la maquette se répand de plus en plus et qu'on emploie les mêmes procédés à peu près qu'aujourd'hui <sup>2</sup> ? Il est possible, mais ces traces de mise au point s'expliqueraient aussi bien par l'usage universel des répliques, dont beaucoup devaient, par leurs dimensions, s'écarter sensiblement de l'original.

Signalons enfin un retour en faveur de l'ancienne technique des acrolithes <sup>3</sup>, qui fait juxtaposer des matières et des couleurs différentes : la prêtresse d'Isis du musée de Naples est en marbre noir, sauf les extrémités sculptées en marbre blanc <sup>4</sup>. Au même musée, l'Apollon assis en porphyre rouge a aussi la tête et les extrémités en marbre blanc <sup>5</sup>. Dans l'Antinoüs Braschi <sup>6</sup>, alliance de la pierre et du métal : les nus sont en marbre, la draperie en bronze.

Pour la technique du bronze et les méthodes de fonte, aucun pro-

1. *Monum. inediti*, VI-VII, pl. 84, 2.

2. Dugas, *loc. cit.*

3. Cf. l'inscription de Cuicul (*C. I. L.*, VIII, 8309) : *Simulacrum deae [Teluris genetricis] acrolithum*. — Originellement l'acrolithe est une statue de bois, qu'on recouvre d'étoffes, les extrémités, qui dépassent le vêtement, sont seules en pierre : on élargit le sens du mot dans la pratique et on l'étend aux statues dont les extrémités sont d'une autre pierre que le corps.

4. S. Reinach, *Statuaire*, I, p. 612, 2.

5. *Ibid.*, p. 254, 1.

6. *Ibid.*, p. 584, 1.

gres, aucun changement marqué, qu'on puisse sûrement rapporter à l'époque romaine. Voici du moins les procédés qui alors avaient cours.

Le travail au repoussé, système primitif, fut rarement en usage, sauf peut-être dans les pays restés à demi barbares. En Gaule, par exemple, où aucune tradition d'atelier n'existait, où, des raisons religieuses interdisant sans doute la représentation de la figure humaine, la statuaire n'apparut guère avant la conquête de César <sup>1</sup>, les maladroits artisans locaux préféraient cette pratique sommaire, même pour les grands ouvrages comme le sanglier de Neuvy, qui atteint à la grandeur naturelle. On y recourait aussi en Italie, mais pour une partie seulement du travail : ainsi, les cils d'une statue étaient découpés dans des feuilles de bronze battues au marteau ; ou bien le vêtement s'exécutait au repoussé et se rapportait ensuite, comme dans la statuette de Bacchus trouvée à Pompéi <sup>2</sup>.

Le plus généralement on opérait « à cire perdue » <sup>3</sup>, méthode très simple dans la fonte en plein, donc assez indiquée pour les petites pièces. La maquette de cire une fois achevée, le fondeur l'entourait avec des bâtonnets de la même matière, puis l'enveloppait, en plusieurs couches, de substances réfractaires durcissant au séchage et formant ainsi une croûte très résistante. Sous l'action du feu, la cire fondait : les bâtonnets primitifs devenaient autant de canaux par où elle se déversait, par où ensuite l'on introduisait le métal à l'état liquide, qui venait remplir tout le vide produit par la disparition de la cire. Une fois qu'il avait durci, la chape réfractaire était cassée et enlevée ; les bâtonnets de cire se trouvaient remplacés par des bâtonnets de métal, qu'il était facile de faire sauter et dont on grattait tout vestige.

Telle quelle, cette méthode était inapplicable aux grands bronzes : elle eût exigé trop de matière et donné à l'œuvre un poids effrayant. Il fallait donc, pour créer un vide intérieur, façonner la maquette sur une armature rigide (*crux*), de préférence en fer. Pour tout le reste, on agissait comme ci-dessus et, après refroidissement, on retirait, avec des crocs de fer, le noyau intérieur par la semelle des pieds ; puis l'artiste, reprenant au burin son ouvrage, corrigeait, atténuait, précisait les détails, effaçait les légères boursoufflures

1. S. Reinach, *Bronzes*, p. 1.

2. *Bullett. dell' Inst.*, 1849, p. 136.

3. Cf. A. De Ridder, *Revue de Paris*, 1912, VI, p. 112.

qu'avait causées, pendant le retrait, l'inégalité d'épaisseur de la couche de cire et du vide laissé par elle <sup>1</sup>.

Les bronziers d'époque romaine ont tiré médiocre profit de la science dont ils héritaient : ils sont très inférieurs à ceux de l'époque grecque ; Plinius <sup>2</sup> en fait déjà l'aveu en parlant du colosse fondu par Zénodore. « Les bronzes romains sont d'une fonte plus épaisse, plus lourde, moins fine, d'un alliage moins parfait <sup>3</sup> », et enfin d'un travail plus rude. En revanche, leurs dimensions étaient souvent énormes : de quelques effigies colossales de dieux ou d'empereurs il nous est parvenu des fragments. Aussi beaucoup de statues ne sont-elles pas fondues d'un seul jet, mais en parties séparées, qui se multiplient dans les œuvres romaines de décadence — une statue féminine du musée de Naples est faite de dix morceaux <sup>4</sup> — : on les rajuste en les soudant, ou, pour obtenir plus de solidité, avec des rivets dont on lime le bout, caché en outre sous une pellicule de bronze fixée en place par une finesoudure. Curieuse particularité qui concerne la tête : dans nombre de statues, plusieurs du Louvre, ou encore un Mercure du musée de Lille <sup>5</sup>, elle est coupée par une section oblique et tout l'arrière du crâne est rapporté : comme il paraît difficile de croire à un défaut fréquent en cet endroit du marbre ou de l'airain, on a cherché récemment une explication rituelle <sup>6</sup>, mais elle semble encore moins bonne que l'autre. Dans certains bronzes gallo-romains, les pièces fondues à part sont raccordées au moyen de petites lames de métal adroitement repolies <sup>7</sup>. Quelques-unes de ces statuettes ont les yeux représentés par des noyaux de verre bleu foncé ; elles ont été faites en deux pièces : une partie faciale, une occipitale, de manière à faciliter l'application du verre dans les orbites creuses <sup>8</sup>.

Le procédé du moulage ne servait pas uniquement à la reproduction d'une maquette : il fournissait quelquefois la maquette elle-

1. On semble avoir aussi fondu « à la gélatine » : la couche de cire destinée à être « perdue » se plaçait, non point sur la maquette, mais à l'intérieur d'un moule en plâtre, pratique qui respectait le modèle et réduisait considérablement les retouches après la coulée. L'armature intérieure se disposait, dans ce procédé, après l'étalage de la couche de cire. De Ridder, *ibid.*, p. 144 et suiv.)

2. *Hist. nat.*, XXXIV, 5 et 16.

3. W. Deonna, dans Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Statuaria* (IV, p. 1503).

4. E. Pernice, *Jahreshefte des österr. Institutes*, IV 1901, p. 187.

5. F. de Mély, *Monuments Piot*, XX 1913, p. 155-162, cf. p. 156, fig. 1.

6. P. Gauckler, *Le sanctuaire syrien du Janicule*, p. 278-292.

7. S. Reinach, *Bronzes*, p. 29.

8. Héron de Villefosse, *Bull. de la Diana*, 1911.

même : nous le montrerons en traitant du portrait, dont la ressemblance fut parfois assurée par l'apposition d'une couche de cire sur le masque du défunt.

Si le bronze fut la matière de prédilection du statuaire grec, si tout grand artiste de cette race fut un toreuticien, cette préférence dut être moins accusée à l'époque romaine, car les œuvres les plus célèbres des anciens bronziers ne nous sont plus connues que par des copies en marbre <sup>1</sup> : ce changement de matière se reconnaît à certains artifices, tenons, supports <sup>2</sup>, attributs disgracieux (draperies, troncs d'arbres), devenus nécessaires pour étayer des poses trop libres, des mouvements trop hardis des extrémités, dont le bronze, plus léger, s'accommodait ; on tâchait de dissimuler le caractère factice de ces supports en les mettant du mieux possible en rapport avec la nature du sujet représenté. Aux bas temps de l'Empire, sous l'influence de l'Orient, comme Riegl <sup>3</sup> l'a finement remarqué, on préférât, en sculpture, la matière dure et lumineuse, telle que le marbre, à la matière sombre et souple comme le bronze : les jeux de lumière et d'ombre tranchés, accentués, à l'ombre diffuse de jadis, aux transitions insensibles.

A cette question se trouve d'ailleurs liée celle de la patine. Nous ne pouvons aborder ici les controverses qu'elle a soulevées ; il nous paraît certain qu'il y eut des patines artificielles, créées ou lentement provoquées par l'artiste ou le fondeur ; mais d'autres, qu'ils n'avaient point prévues, tiennent à l'action du sol où le hasard a enfoui les bronzes. Or il n'est pas indifférent de savoir, par exemple, pour reconnaître leur provenance, que ceux d'Herculanum ont une patine noire et ceux de Pompéi une patine vert-bleu <sup>4</sup>.

### § III. — *Les emplois de la statuaire.*

La statuaire fut, en Italie comme en Grèce, en relation avec la vie religieuse, la vie politique et l'ornementation publique ou pri-

1. Inversement, mais bien plus rarement, il y eut aussi, à une époque tardive, des œuvres de marbre copiées en bronze, reconnaissables à des supports adventices inutiles pour la solidité de statues en métal (cf. Brunn-Bruckmann, *Denkmäler griech. und röm. Sculptur*, Munich, 1888-91, f°, à la pl. XLIV).

2. L'étude détaillée de ces supports a été faite par M<sup>me</sup> Ada Maviglia, *Röm. Myth.*, XXVIII (1913), p. 1-91.

3. Cité dans Strong, *op. cit.*, p. 124.

4. Deonna, *loc. cit.*, p. 1493.

vée. Elle vécut surtout d'ailleurs de l'adaptation des types grecs <sup>1</sup>, mais elle en tira des partis assez différents.

Dans le culte, la statue eut moins d'importance qu'en Grèce. Varron <sup>2</sup> affirme que Rome, 170 ans après sa fondation, ignorait encore les effigies divines ; l'usage, disait-on, en avait été proscrit par un édit de Numa <sup>3</sup>. La vérité est que les conceptions religieuses de ce peuple, à l'origine, s'écartaient de l'anthropomorphisme. Des symboles suffisaient à représenter les dieux, puissances mystérieuses dont la forme n'était connue que des initiés, les prêtres. Il fallut l'exemple de l'étranger pour modifier les habitudes. Ce fut d'abord, sous les Tarquins, l'influence de l'étrurie <sup>4</sup> ; après la chute de Véies, de Volsnies, les statues de culte de cette nation furent saisies comme butin de guerre ; la prise de Capoue entraîna aussi de nombreuses captures du même genre. Ces enlèvements n'étaient que la conséquence d'une idée religieuse : on avait « évoqué » dans la lutte les protecteurs de la cité adverse ; celle-ci vaincue, leurs images divines, remises aux pontifes, étaient transportées au Capitole ou dans les différents sanctuaires. On en vint ensuite, comme en Grèce, à fondre des statues de culte avec les objets de métal pris à la guerre ou confisqués <sup>5</sup>. Alors se constitua le groupe des douze *Di Consentes*, tous représentés sur le Forum.

Nous ne savons guère comment, en vertu des prescriptions sacerdotales, les statues devaient être placées dans les sanctuaires. On a pu faire à Pompéi quelques observations : le péribole du temple d'Apollon contenait un certain nombre de statues de bronze, de taille sensiblement pareille ; celles d'Apollon lui-même et d'Artemis se dressaient de part et d'autre de l'entrée. Le temple de Jupiter-Capitole se terminait par trois chambres étroites <sup>6</sup> pour les effigies de la triade. Lors du tremblement de terre de 63, tout ceci dut s'écrouler et s'abîmer sans espoir, car on a trouvé dans la *cella* du temple de Zeus Meilichios, sur une base, contre le mur du fond, deux statues de Jupiter et Junon, et un buste de Minerve, trois images d'argile, c'est-à-dire de remplace-

1. Ch. Picard, dans Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Statua*.

2. Dans Augustin, *Civ. Dei*, IV, 31.

3. Plut., *Num.*, 8, 8.

4. Plin., *Hist. nat.*, XXXV, 157.

5. Cas cités par Picard, *loc. cit.*, p. 1482, note 9.

6. Voir plus haut, p. 159, note 1.

ment provisoire, honorées d'une hospitalité temporaire <sup>1</sup>. En principe, sous la République, une *cella* ne devait être consacrée qu'à une seule divinité ; mais l'usage dut introduire peu à peu de multiples exceptions. On le constate au moins pour les Laraires : les *sacraria* abritèrent finalement les portraits de personnes vénérées <sup>2</sup>, en première ligne le *Genius Augusti* <sup>3</sup>. L'influence hellénique transforma la nature des chapelles privées : à l'imitation de celle, si luxueuse, d'Hiéron à Syracuse <sup>4</sup>, le riche Heius, à Messine, avait fait de la sienne une véritable glyptothèque <sup>5</sup>, contenant un xoanon d'Athéna Tyché, un Héraclès de Myron, un Éros de Praxitèle, deux canéphores de Polyclète.

Du reste le sanctuaire, public ou privé, ne contient pas que des statues de culte ; il se peuple encore d'une masse de figures votives offertes par les particuliers, la plupart en terre cuite, œuvres d'un grossier travail, sans valeur artistique, quelques-unes de grandes dimensions, parfois de grandeur naturelle ; il s'en trouve en foule dans les collections, statues entières, demi-statues, têtes, membres détachés. Elles représentent la divinité à qui s'adresse l'offrande, ou bien le dédicant, une partie de son corps guérie par miracle, ou quelque animal consacré <sup>6</sup>.

Religieuses encore étaient les statues tombales, telles qu'on en voyait notamment à Pompéi <sup>7</sup>, les unes en marbre, les autres en travertin ou en tuf recouvert de stuc <sup>8</sup>, réparties sur des points variés du monument, par exemple, comme à celui des Istacidii <sup>9</sup>, sous un petit édicule monoptère formant le couronnement. Mais ce genre de figures, en somme, relève plutôt de la statuaire honorifique <sup>10</sup>.

Cette dernière est née en Grèce où, à la basse époque, elle fut en faveur plus que jamais. Le caractère romain, d'ailleurs, était naturellement enclin à l'adopter, et il y vit volontiers la consécration

1. Mau, *Pompeji*, p. 188 et suiv.

2. *Vita M. Anton.*, 3, 5.

3. Ovid., *Fast.*, V, 145.

4. Liv., XXIV, 26.

5. Cic., *in Verr.*, II, 4, 2-4.

6. Cf. W. Deonna, *Les statues de terre cuite dans l'antiquité. Sicile, Grande-Grèce, Étrurie et Rome*, Paris, 1908, 8°, p. 200 et suiv., avec une liste abondante de références.

7. Quelquefois de simples bustes : Mau, *ibid.*, pp. 446 n° 39, 452 n° 4.

8. *Ibid.*, p. 446 (n° 38).

9. *Ibid.*, p. 430 et fig. 254.

10. Cet honneur, quelques-uns se le procuraient par testament Mau, *op. cit.*, p. 453 ; *C. I. L.*, II, 3165 a ; XIV, 2934.

suprême de la vie publique. De notre temps, les esprits chagrins déplorent, d'un terme affreux, la « statuomanie » ; ses excès ne sont rien auprès de ceux qu'a connus l'Italie impériale. Dès l'époque de Caton, il y avait là un abus propre à faire naître les protestations d'un vieux Romain comme lui. Auguste décora son forum avec les effigies des hommes illustres de la Rome royale et épublicaine, notamment des triomphateurs ; plus tard on dut, faute de place, glorifier les suivants au forum de Trajan. L'honneur d'une statue était accordé par le Sénat — puis par l'Empereur, jusqu'à Claude ; mais à cette règle il y eut quantité d'infractions qui motivèrent des mesures de rigueur : ainsi, en 158 av. J.-C., les censeurs imposèrent l'enlèvement de toutes les statues érigées sans l'autorisation requise. En principe encore, les Césars exceptés, les morts seuls pouvaient avoir leurs portraits en public ; mais en fait ceux des vivants ne manquaient pas. Le Forum, dès la République, s'emplissait de statues de toutes sortes, où voisinaient hommes et femmes, Romains et étrangers : tels que Thémistocle ou Alcibiade, quelquefois à la suggestion des dieux, d'un oracle. On rapprochait le marbre, le bronze, l'or ; mais l'or et l'argent massifs étaient réservés aux empereurs, avec une prodigalité qui amena quelques-uns d'entre eux à limiter la taille et le poids de leurs statues<sup>1</sup>. L'adulation générale y ajoutait les effigies de la famille impériale et des favoris du prince (Séjan, Antinoüs). L'extrême vogue de ce mode d'ornementation, à Rome surtout et dans les cités grecques, se traduisait par un encombrement déplorable, sur les places, dans les curies, les aires sacrées<sup>2</sup>, les théâtres ; dans celui de Pompée et dans celui de Scaurus, les entrecolonnements abritaient 3000 statues de bronze ; on a retrouvé des centaines de statues de marbre dans les thermes de Caracalla, dans ceux de Trajan et de Dioclétien ; il en était de même sous les portiques (comme celui d'Octavie), dans les parcs (jardins de Salluste), dans les bibliothèques publiques. A Pompéi on avait prévu, sur le forum, la place nécessaire pour quelque 80 statues équestres, de grandeur naturelle, chacune précédant celle d'un personnage debout<sup>3</sup>.

Plus on avance dans le temps, plus s'accroît le caractère décoratif des statues. On en juchait sur des colonnes autour des vastes

1. Dio Cass., LXXVIII, 12.

2. Pour l'area Capitolina, cf. Cic., *ad Attic.*, VI, 1, 17 ; Suet., *Calig.*, 34, 1.

3. Mau, *op. cit.*, p. 463.

constructions; dans quelques grands édifices, dont on agrémentait couramment, à la basse époque, la façade principale par un faux portique, les ressauts de l'entablement, au-dessus des colonnes, supportaient chacun un gros dé formant le socle d'une statue : ainsi sont disposées les effigies des prisonniers daces, du temps de Trajan, tardivement remployées dans l'arc de triomphe de Constantin<sup>1</sup>.

La double intention que nous avons signalée pour la capitale : hommage aux personnes et embellissement, s'affirme aussi dans les provinces : les silhouettes impériales s'y multiplient; les assemblées provinciales décernent des statues aux gouverneurs<sup>2</sup>, les corps municipaux aux patrons des cités, aux prêtres, même aux magistrats subalternes, aux simples particuliers prompts aux largesses. Claude, pour refréner l'abus, interdit les honneurs du marbre ou du bronze à qui n'avait pas au moins élevé ou restauré un édifice public<sup>3</sup>.

Si, au point de vue ornemental, le marbre devint, comme nous l'avons dit, matière préférée des artistes, en revanche au point de vue honorifique, peut-être par une survivance lointaine des idées grecques, le métal garda sa prééminence. Au milieu du IV<sup>e</sup> siècle, l'autorisation impériale devint indispensable pour élever à des fonctionnaires ou à des notables des statues de bronze : la règle ne s'étendit que plus tard à toutes les autres matières<sup>4</sup>.

Aux demeures privées, l'exemple de ce luxe venait de haut, des demeures royales, de la Maison Dorée de Néron, de la villa d'Hadrien à Tibur. Mais la plupart des logis, vu leurs dimensions, s'ornaient plutôt de simples bustes, en marbre ou, modestement, en plâtre; un type très largement représenté est celui de l'hermès-portrait. Dans les cités campaniennes, en général dans l'*atrium* de la maison, vers l'entrée du *tablinum*, se dressait l'hermès du maître, élevé par ses parents, ses affranchis ou esclaves, sur un pilier carré avec tenons, où l'on suspendait des couronnes pour fêter les jours anniversaires. S'il n'en reste que peu aujourd'hui : portraits de Caecilius Jucundus — dont nous reparlerons —, de

1. Strong, *Rom. Sculpture*, pl. cii.

2. Voir la statue, identifiée par l'inscription, du proconsul d'Asie Polemaeanus, exhumée à Éphèse (Mendel, *Sculpt. du Mus. ottom.*, III, p. 584-585, n° 1373).

3. Dio Cass., LX, p. 783.

4. Cf. les textes réunis par A. von Premerstein, *Jahreshefte des österr. Institutes*, XV 1912, p. 215 et suiv.

Cornelius Rufus, de Vesonius Primus <sup>1</sup>, de l'acteur Norbanus Soter en deux exemplaires, c'est que la plupart de ces bustes auront pu être emportés aux approches de la catastrophe. Chacun était libre, chez lui et dans son *columbarium*, d'entasser à sa guise les images des vivants et des morts. Pour l'ornementation, la statuette d'art remplaçait habituellement la statue. En outre, le maître du logis témoignait de ses goûts esthétiques et littéraires en exposant les bustes des grands hommes, grecs de préférence, dont il était admirateur : ainsi, à Pompéi, on a trouvé les têtes de marbre de Démosthène, d'Épicure, de Callimaque ? . Il y avait même toute une galerie de portraits dans une villa d'Herculanum <sup>2</sup>. Aux maisons plus humbles, ou à leurs jardins, suffisaient les statues décoratives en terre cuite, hâtivement travaillées au moule, puis à l'ébauchoir ; on en a quelques-unes du I<sup>er</sup> siècle de notre ère, provenant surtout de Pompéi, comme les deux histrions et l'éphèbe du musée de Naples <sup>3</sup>.

En dehors des ouvrages qui reproduisaient les traits de contemporains, il n'y avait dans tout cela à peu près pas d'originaux. Le marché de Rome était alimenté en produits artistiques par des ateliers de reproductions éparpillés dans les villes grecques et qui multipliaient les copies libres pour l'exportation ; des cargaisons entières de navires, comme ceux qui échouèrent près d'Anticythère et de Mahedia Tunisie <sup>4</sup>, n'étaient composées que d'œuvres d'art. A Pompéi, on a reconnu <sup>5</sup> qu'à part quelques portraits d'origine locale, les bronzes sont des répliques du temps d'Auguste, faites sans doute à Athènes ou dans quelques-unes de ces besogneuses cités helléniques, où des ateliers spéciaux copiaient rapidement, à bon compte, des types consacrés qu'achetaient les vaniteux parvenus de l'Occident. On transforma même, on retaila, pour aller plus vite et utiliser la matière, des marbres grecs, des hermès de divinités, qui devinrent portraits latins. César avait mis sa tête sur le torse de l'Alexandre de Lyippe ; Caligula se permit des libertés

1. Thédénat, *Pompéi*. I, p. 72, fig. 38.

2. E. R. Barker, *Buried Herculaneum*, Londres, 1908, 8°, p. 121 et suiv.

3. Deonna, *Stat. de terre cuite*, p. 202 et suiv., fig. 18-20.

4. Il y a doute d'ailleurs sur leurs dates et sur les directions qu'ils avaient prises. On penche à croire que le navire de Mahedia allait de Grèce en Campanie au dernier siècle avant notre ère, que celui d'Anticythère transportait à Constantinople, sous Constantin, des trésors d'Italie. R. Cagnat, *A travers le monde romain*, Paris, 1912, in-16, p. 239, 522 et suiv.

5. O. Benndorf, *Jahreshefte des österr. Institutes*, IV, 1901, p. 169 et suiv.

toutes semblables. Il n'y a pas à s'étonner si, sous l'Empire, des praticiens fabriquaient des séries de corps acéphales, où l'on posait la tête du nouveau prince, que l'on changeait au besoin à l'avènement de son successeur. Pour les statues idéalisées et à cuirasse, ce sans-façon était courant : on ne compte plus, dans nos collections, les statues à tête mobile. Et cela est vrai, indistinctement, des statues de grands personnages et des effigies les plus courantes <sup>1</sup>. Remarquons en effet que le réalisme, dans le portrait de cette époque, ne s'étend pas au delà du cou <sup>2</sup> ; d'ailleurs, nous le verrons, c'est au cou que, dans la tradition étrusco-romaine, on arrêta le buste. Plus tard, quand on y ajouta la poitrine, le torse, quand on représenta même le corps entier, nu ou vêtu, on ne craignit pas de superposer une tête de vieille femme à un beau corps juvénile.

Enfin l'ornementation publique ou privée, privée surtout, dut encore un sérieux appoint à l'exploitation des sujets de genre. Les promenades, les thermes, les riches demeures, les jardins des villas furent décorés, comme à l'époque hellénistique, d'ouvrages de toutes tailles, de toutes matières et de toutes sortes, sujets simples ou groupes, dont nous aurons à reconnaître les types les plus fréquents et les plus expressifs.

#### § IV. — *Les emplois du relief.*

La sculpture en relief prit des caractères très variés, plus encore, on le conçoit, que la statuaire : elle fut décorative, religieuse, funéraire, historique, ou simplement fantaisiste, et ces distinctions serviront de cadre à notre prochain exposé. Pour l'instant, laissant les sujets traités, nous devons dire en deux mots où trouvait place cette nouvelle série d'ouvrages, ce qui leur servait de support et les appelait à la vie.

À l'époque romaine, le temple n'est plus, comme jadis en Grèce, l'heureux prétexte de tant de figurations : les frises à personnages, longuement développées, y sont passées de mode ; cette disgrâce s'étend aux frontons <sup>3</sup>, et l'on cite comme exception un temple de

1. Ex. : la médiocre statue d'un homme drapé, au musée de Metz, Espérandieu, *Bas-reliefs*, V, p. 435, n° 4390.

2. A. Hekler, *Die Bildniskunst der Griechen und Römer*, Stuttgart, 1913, 8°, p. 28 et suiv.

3. Nous ne parlons ici que des temples ; les cippes ou dalles sculptées, auxquels on donne l'apparence d'une façade de temple, présentent au contraire souvent, au fronton, non seulement un motif ornemental, mais même des scènes véritables.

Rome, plusieurs fois reconstruit, dont les tympans se couvrirent de figures que diverses monnaies permettent de se représenter ; seulement il s'agissait d'un temple vénérable entre tous, le Capitole <sup>1</sup>. Ce n'est pas qu'on veuille pour les sanctuaires une absolue simplicité : ils sont décorés, parfois très richement, mais seulement par le sculpteur ornemaniste, qui y déroule le répertoire géométrique et les richesses de la flore, vivante ou stylisée. En revanche, on retient de la tradition hellénistique le goût des autels monumentaux, qui se chargent de zones à grandes scènes, pendant que les autels à sacrifices, de dimensions plus réduites, sont aussi, sur plusieurs faces, revêtus de sujets en relief. Une grande ressource est également offerte par les monuments funèbres, gigantesques, comme les mausolées, très grands encore, comme les sarcophages, ou de taille réduite, comme le cippe, minuscules tels que l'autel funéraire, la simple ciste contenant des cendres ou des ossements rompus. Mais la commande la plus importante pour le grand art provient des divers monuments commémoratifs : rotondes, colonnes, arcs triomphaux : les longues frises y trouvent un champ très favorable. Elles s'opposent à la frise trompeuse, à la frise, peut-on dire, à répétition, obtenue par l'apposition, dans les parties hautes des bâtiments, de plaques de terre cuite moulées : deux, trois, quatre plaques juxtaposées procurent un sujet complet qui revient plusieurs fois sur le même panneau. Pour les très grandes surfaces, un décor élégant, à meilleur compte, permettant beaucoup de fantaisie et d'invention, est celui des reliefs en stuc.

Nous sommes moins exactement fixés sur la mise en place d'un grand nombre de reliefs dont regorgent les musées, et trouvés principalement en Italie : on les appelle « bas-reliefs de luxe » : ils enjolivaient les grandes salles, les portiques et les galeries ; de moindre taille, limités à des tableautins, c'étaient des « reliefs de cabinet », qu'on encastrait dans les parois des appartements <sup>2</sup>, en vertu d'un usage hellénistique et notamment alexandrin. La passion décorative ainsi héritée, et qui fut très accusée sous l'Empire, s'étend à des objets que nous ne décorons plus guère, comme les margelles de puits ou les bouches de fontaines. Elle trouve à s'exercer sur les portes <sup>3</sup>, dans le mobilier des intérieurs : trépieds,

1. Cf. Saglio, dans le *Dict. des Ant.*, au mot *Capitolium*.

2. Cf. Cic., *ad Attic.*, I, 10, 3 : *Typos tibi mando, quos in tectorio atrioli possim includere* dans la villa de Tusculum<sup>1</sup>.

3. Voir les marteaux de porte en bronze, avec une dédicace à l'intérieur de l'anneau Thédénat, *Pompéi*, I, p. 58, fig. 26j.

tables, supports de tous genres, grands candélabres, sur lesquels se donne carrière le goût bizarre des sculpteurs archaïsants ; sur la riche vaisselle qui nous fait connaître, sous les premiers Césars, de vrais chefs-d'œuvre de la toreutique. Nous pouvons encore, sans abus de langage, dans cet ordre d'idées, donner une mention aux travaux de la glyptique et de la gravure en médailles.

---

## CHAPITRE II

### LES DIVINITÉS

SOMMAIRE. — I. Richesse du Panthéon romain — II. Divinités d'origine italique. — III. Divinités d'origine hellénique. — IV. Divinités d'origine orientale. — V. Divinités celtiques et gallo-romaines. — VI. Allégories divinités. — VII. Attributs principaux des divinités.

#### § 1<sup>er</sup>. — *Richesse du Panthéon romain* <sup>1</sup>.

Le Panthéon romain fut le plus librement ouvert du monde antique. Rome témoignait, en matière religieuse, d'une extrême largeur d'esprit. Il lui arriva, sans doute, de prendre des mesures de police contre les sectateurs de telle ou telle divinité; comme le Christ, plus d'une idole orientale connut les rigueurs auxquelles l'autorité savait se résoudre quand l'ordre public lui paraissait en jeu; mais ces rares exceptions confirment la règle de son absolu libéralisme. Les nombreuses populations sur lesquelles s'étendit l'empire conservèrent leurs cultes particuliers et beaucoup d'entre eux furent adoptés par la métropole. Voici les divisions qu'on peut établir dans ce prodigieux ensemble que forme la mythologie romaine. L'ordre chronologique est le meilleur.

1<sup>o</sup> Rome connut d'abord nombre de divinités sans physionomie précise; leurs attributions étaient nettes, leurs figures indistinctes. Toutes celles qui jouaient un rôle dans les *indigitamenta*, beaucoup, comme *Anna Perenna*, *Libitina*, *Febbris*, et combien d'autres, qui étaient l'objet d'un culte, avaient leurs autels, ou même leurs temples, restent pour nous de simples entités abstraites. Elles commencèrent d'être vénérées en un temps où les grossiers paysans du

1. Il n'a été publié aucune Mythologie figurée de tout le monde romain. Mais cet ouvrage existe en fait, par morceaux, éparpillé dans les nombreux articles des deux répertoires presque achevés : le *Dictionnaire des Antiquités* de Saglio et le *Lexikon* de Roscher. Tout renvoi pur et simple, dans le présent chapitre, à ces deux ouvrages, ou à la *Real-Encyclopädie* de Pauly-Wissowa, vise l'article dont la rubrique reproduit exactement le nom de divinité cité dans le texte : sinon la référence est précisée. Pour les divinités d'origine hellénique, on pourra également recourir à la *Griechische Kunstmythologie* d'Overbeck (1871-1889).

Latium ne cherchaient point encore à donner forme humaine à leurs fétiches; s'il en est dont ils taillèrent ou peignirent l'image, de ces monuments si anciens rien n'est venu jusqu'à nous; nos données sur ce sujet sont toutes littéraires, et nous n'avons pas à en tenir compte dans un ouvrage entièrement consacré aux monuments figurés. Pourtant il est des divinités foncièrement romaines dont nous possédons la figure: ce sont celles dont nous devons d'abord nous occuper.

2<sup>o</sup> Dès que Rome apprit à connaître la mythologie grecque, elle conçut un engouement très vif pour ce monde radieux et poétique, né d'une conception si profondément humaine. Très vite elle découvrit, dans son vieux fonds de croyances, des personnalités dont les traits principaux s'adaptaient sans effort à telle ou telle divinité hellénique. La confusion quasi complète s'établit aisément; les noms furent changés; les êtres fictifs qu'ils désignaient gardèrent le plus souvent sans modifications et l'aspect et le rôle que l'imagination grecque leur avait prêtés. Cette mythologie gréco-romaine constitue le chapitre le moins original dans l'histoire des religions de l'empire; c'est elle cependant qui devra le plus nous arrêter, parce qu'elle ouvre un vaste champ aux études d'art; c'est l'art lui-même qui a le plus contribué à répandre en Occident les dieux de la Grèce; ce sont ses dieux que savaient le mieux représenter les artistes les plus qualifiés de l'époque. Les images des dieux celtiques, thraces, danubiens, sont le plus souvent grossières, informes; les pires copies d'un Jupiter ou d'une Vénus leur restent supérieures. Et puis ces divinités helléniques pénétrèrent un peu partout, mais par l'intermédiaire de l'élite, des classes dirigeantes et des plus riches, plus difficiles par conséquent dans le choix de leurs idoles, qu'elles voulaient belles et somptueuses. Les types apparaissent si nettement et définitivement fixés que des dieux de premier rang ne sont représentés dans nos collections, pour la période romaine, que par des répliques, plus ou moins libres, d'œuvres du v<sup>e</sup> ou du iv<sup>e</sup> siècle avant notre ère. Nous ne craignons pas d'en faire état au besoin, puisque ce n'est pas l'évolution des formes qui nous importe surtout ici, et que ces statues, entièrement grecques d'origine, devenaient romaines par adoption.

3<sup>o</sup> La mythologie grecque s'était elle-même peu à peu enrichie d'apports orientaux; les conquêtes d'Alexandre en avaient favorisé l'annexion. Quand Rome eut la révélation de la Grèce, Isis, par

exemple, comptait déjà des fidèles en dehors des indigènes de la vallée du Nil, et quand, en 204, le Sénat fit venir la pierre noire de Pessinonte, la « Grande Mère idéenne » s'était déjà, en Phrygie, vêtue d'oripeaux grecs. Mais ce progrès vers l'Ouest des fétiches orientaux continue, se généralise, se développe surtout sous l'Empire, et plusieurs de ces cultes, tel celui de Mithra, passèrent directement, sans l'intermédiaire de l'hellénisme, de l'Asie dans le monde latin. On essaya pourtant des compromis, des fusions, avec certaines divinités grecques, mais la chose était infiniment plus difficile qu'entre dieux grecs et dieux romains. En pénétrant dans les régions méditerranéennes occidentales, ces dieux orientaux prennent une figure indécise, surchargée ; on les apparente de plusieurs côtés à la fois et même on les confond. Ceux qui gardèrent le mieux leurs traits de nature furent ceux que propagèrent à travers l'empire leurs fidèles de naissance, les soldats recrutés aux frontières, hommes de sentiments romains, mais qui n'étaient Grecs ni Latins de traditions ou de culture. Nous aurons aussi à étudier les images, les attributs de ces divinités égyptiennes, syriennes, anatoliennes.

4° Le contact avec l'hellénisme, avec l'Orient, hâta chez les Romains la formation du culte impérial, d'où naquit un nouveau groupe d'effigies divines. Seulement nous constaterons que, par leur mise au rang des dieux, les Césars dépouillèrent fort peu leur physionomie humaine. D'abord le sens réaliste de la race la rendit attentive aux traits individuels de chacun, et on les reproduisit : nul n'avait vu Jupiter, qu'en songe ; tous les jours on pouvait voir Auguste, Hadrien, ou leur successeur du moment. D'autre part, le culte des empereurs n'avait pour but et pour effet que de renforcer le loyalisme politique. Cette pensée se reflète dans les statues impériales : il y en a d'idéalisées ; nous étudierons (fig. 259) Commode en Hercule ; et généralement c'est le souverain lui-même qui a inspiré, voulu, les combinaisons de cette sorte. Mais d'habitude le Romain ou le provincial considère dans son maître le premier des citoyens (*princeps*) ou le chef des armées ; il le représente donc sous la toge ou le harnais de guerre. Par suite les statues impériales doivent trouver place dans la série des portraits.

5° L'Orient jeta sur l'Occident ses produits, ses idées, ses conceptions. L'inverse n'eut pas lieu. Dans les provinces purement latines, les vieilles divinités indigènes gardèrent du reste leurs dévots. Les musées, les champs de fouilles, en Gaule, en Bretagne, en Germanie,

nous font connaître beaucoup d'idoles que s'étaient forgées les populations celtiques et auxquelles restèrent fidèles leurs héritiers devenus sujets romains. Les conquérants, Jules César en tête, ne se firent point faute de tenter à ce sujet des assimilations comme celles que la mythologie grecque avait permises, et pour quelques divinités ils y parvinrent aisément ; mais d'autres se prêtaient mal à de tels rapprochements, ou même s'y refusaient : telles les divinités topiques. Malgré de longues recherches, la religion de ces contrées nous est encore très mal connue. Nous n'en pourrions traiter que sommairement ; le gallo-romain est un domaine mixte où les celtisants seuls travaillent vraiment à l'aise. Au surplus, les monuments figurés n'y relèvent guère de la statuaire ; on y rencontre surtout de médiocres petits bronzes, ou des reliefs grossièrement taillés dans une ingrate matière, et beaucoup ont un caractère assez énigmatique.

6° Enfin, malgré l'emprise du génie grec et l'influence de ses créations si vivantes, si opposées au symbole figé, le goût des Romains pour l'abstraction personnifiée se marqua, même à la basse époque, par quantité d'allégories qui se firent place dans le culte et dans les arts plastiques. Les Grecs n'avaient pas entièrement ignoré ce genre de divinités : ils révéraient Ploutos, Tyché, etc., mais c'étaient là, chez eux, des exceptions. La Fortune, le Hasard, l'Équité, l'Éternité, l'Honneur, la Concorde, l'Abondance, la Liberté ne prêtaient pas à la légende ; aucune ne pouvait avoir son histoire comme les forces naturelles. Aussi ces divinités abstraites gardent-elles une identité bien vague et incertaine ; nous n'en avons guère une idée, une faible idée, que par les effigies des monnaies où elles trouvent place. D'habitude leur nom est indiqué en exergue ; mais en l'absence de cette donnée on hésite entre bien des interprétations diverses, que semble justifier pareillement l'extrême monotonie des attributs.

## § II. — *Divinités d'origine italique.*

A. *Divinités agrestes.* — Le peuple romain, à ses débuts, était avant tout un petit noyau de rudes campagnards. Aussi les divinités de nature agricole ont-elles un rôle prédominant dans son panthéon primitif : du nombre était **Tellus Mater**<sup>1</sup>, devenue plus tard *Terra*

1. Hild, au mot *Tellus* dans Saglio, *Dict. des Ant.* ; A. Dieterich, *Mutter Erde*, Leipzig, 1913, 8°, p. 73 et suiv.

*Mater*. Elle n'échappa point à la contamination, quand ses dévots eurent appris à connaître la *Gaia* des Grecs; toutefois elle conserva un caractère moins philosophique, plus vulgaire, et surtout elle ne semble pas avoir jamais pris un aspect chthonien; les représentations que nous en avons n'ont généralement pas perdu les traits originaux <sup>1</sup>. Si la *Tellus* de l'*Ara Pacis* <sup>2</sup> tient des enfants dans ses bras, comme la *Gaia Kourotrophos* hellénique, à ses pieds sont une génisse et une brebis et des végétaux l'entourent, tout cela rappelant les faveurs qu'elle prodigue à l'humanité (fig. 311). Ce dernier caractère s'est toujours affirmé; une statue trouvée à Rome <sup>3</sup> pourrait passer pour une Cybèle, n'était le groupe d'animaux, porc, brebis et taureau, qui fournit l'identification. Sur les monnaies d'époque impériale, *Tellus* est devenue une sorte de Nymphe, drapée à mi-corps, couchée, le bras gauche reposant sur une corbeille et entourant un arbuste ou un cep, la main droite appuyée sur un globe étoilé; dans le fond de la scène, quatre jeunes filles, allégorie des saisons.

Nous devons une mention toute spéciale au **Saturne** romain (dieu de l'abondance), parce qu'à côté du *Kronos* grec, dont un Saturne nouveau se fit l'héritier <sup>4</sup>, cette vieille divinité agricole per-sista et garda, même chez les lettrés, l'essentiel de son caractère initial. Hésiode avait mis aux mains de *Kronos* la *harpè*, instrument de la mutilation que celui-ci fit subir à *Ouranos*; dans Virgile ce n'est plus que la faucille du divin moissonneur, l'emblème de ses fonctions aux champs; les représentations grecques ne semblent pas l'avoir conservée <sup>5</sup>, et néanmoins elle se retrouve dans la peinture de Pompéi <sup>6</sup> qui montre Saturne debout, drapé dans une toge qu'il a relevée sur sa tête, et la serpette en main. Les monnaies de la République et de l'Empire, gravées parfois à son effigie, lui maintiennent sa signification primitive de divinité agricole <sup>7</sup>.

1. Exception doit être faite cependant pour la statuette du Palais des Conservateurs, accompagnée de la dédicace *Terrae Matri* et logée dans un édicule (Saglio, *loc. cit.*, fig. 6780, qui en fait une banale divinité trônant, avec le sceptre et la patère.

2. Cf. plus bas, chapitre VII, § IV.

3. Clarac, pl. 396 c; Saglio, *loc. cit.*, fig. 6781.

4. Voir plus bas, p. 392.

5. Elle ne répond d'ailleurs qu'à un épisode secondaire dans l'histoire de *Kronos*.

6. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 6124.

7. Cf. le médaillon d'Albinus (Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 6125 avec la légende caractéristique : *Saeculo frugifero*. Voir celui d'Afrique, notre fig. 228).

A une conception fort analogue répondait **Silvanus** <sup>1</sup>, génie protecteur des bois, des champs, de la maison rustique et par-dessus tout, dans le principe, de l'arboriculture en général et du défrichement; d'après les poètes, on abritait ses autels dans les forêts et on couronnait sa tête de pommes (ou de branches) de pin, ou de fleurs sauvages; un buste de pierre, de facture banale, au Vatican <sup>2</sup>, le représente justement ainsi: devant lui se voient des fruits divers et des pommes de pin, ainsi qu'un petit chien, gardien de la cabane du bûcheron. Ce dieu n'est pourtant pas resté extrêmement populaire en Italie, où le gênait peut-être la concurrence de Pan <sup>3</sup>, avec lequel il ne s'est pas assimilé; son culte s'est plutôt répandu dans les provinces, échappant plus ou moins à l'influence hellénique, en particulier dans les contrées celtiques, où parfois on le confondit avec le dieu au maillet Taranus <sup>4</sup>. L'art grec n'a eu sur lui d'autre effet que d'idéaliser ses formes, comme on le voit par une très belle statue du Louvre: elle représente un homme nu, d'une vigueur athlétique, la chevelure entremêlée de feuillages, et portant des fruits de toutes sortes dans une peau de bête, fixée par les pattes à son épaule (fig. 194) <sup>5</sup>. La statue de Bruxelles <sup>6</sup>, avec la tunique à manches et les bottes de

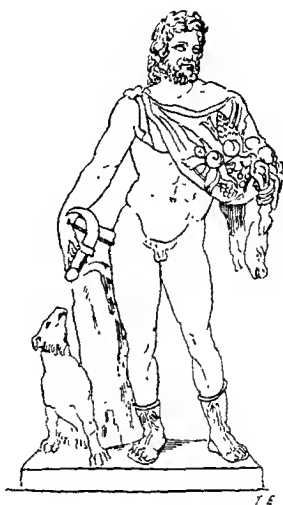


Fig. 194. — Silvain.

1. Hild, dans Saglio, *Dict. des Ant.*

2. E. Q. Visconti, *Mus. Pie-Clém.*, Milan, 1818-22, 8°; VII, pl. x; Saglio, *loc. cit.*, fig. 6459; Baumeister, *Denkmäler*, III, fig. 1730.

3. Cette concurrence se marque à merveille dans les reliefs d'un vase de marbre trouvé près de Bénévent, qui porte une dédicace à Silvain, et où l'on voit, dans un décor de feuillages, Pan protégeant son troupeau contre les loups. A. Héron de Villefosse, *Bull. des Antiq. de Fr.*, 1912, p. 335 et suiv.

4. Éd. Flouest, *Rev. arch.*, 1890, I, p. 153 et suiv.

5. Saglio, *ibid.*, fig. 6461; S. Reinach, *Statuaire*, I, p. 220, 4; cf. encore III, 14-15; IV, 29-31. On doit restituer à Silvain toutes les statues que certains archéologues ont mises sous le nom de *Vertumnus*, dieu latin de l'année à son tournant (*vertens*), c'est-à-dire de l'automne et de ses fruits (Hild, au mot *Vertumnus*, dans Saglio, *Dict. des Ant.*).

6. Cumont, *Sculpt. de Bruxelles*, p. 42 et suiv., n° 32 (époque d'Auguste).

peau. lui prête bien davantage l'aspect d'un paysan romain.

Les divinités rurales pullulent, du reste, dans cette vieille mythologie romaine, et l'on ne saurait, la plupart du temps, établir une démarcation certaine de l'une à l'autre : leurs attributions s'enchevêtrent et les doubles emplois sont de règle. Voici **Faunus**<sup>1</sup> qui, comme Silvain, habite les montagnes et les bois, aussi bien que les pâturages de la plaine ; c'est le représentant de la vie nomade et pastorale. Il avait, selon la tradition, à Rome, au Lupercal, une statue qui le montrait nu, une peau de chèvre jetée sur son corps. Aussi s'accorde-t-on à voir deux figures de *Faunus* dans deux statuettes de bronze presque identiques<sup>2</sup>, images de deux hommes mûrs, un peu tassés, rappelant Jupiter pour le visage ; l'un porte une couronne à pointes, l'autre (fig. 195) a les cheveux entremêlés de



Fig. 195. — *Faunus*.

feuilles ; tous deux, de grossières chaussures protégeant surtout le bas de la jambe ; ils tiennent de la main droite une corne à boire, de la gauche une corne d'abondance, que dans l'un des exemplaires l'artiste, par mégarde, a transformée en massue. La personnalité de *Faunus* s'est cependant altérée sous l'influence du Pan hellénique, de Silène et particulièrement du Satyre Marsyas, dont il a souvent les apparences.

Sa femme — ou sa fille —, *Fauna*, prit généralement la qualification de **Bona Dea**, déesse de la fécondité, celle de la terre et celle des femmes. On célébrait en son honneur des fêtes d'où les hommes étaient exclus. C'est elle peut-être qu'il faut reconnaître dans une statuette campanienne<sup>3</sup> : une jeune femme, drapée, porte un enfant emmaillotté et un petit cochon de lait, victime dont on lui faisait le sacrifice. Mais une image plus sûre, avec dédicace, nous est donnée par une statuette

1. Hild, dans Saglio, *Dict. des Ant.* ; Wissowa, dans Roscher, *Lexikon* ; Otto, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*

2. Saglio, *ibid.*, fig. 2898-2899 ; agrandies dans Roscher, *ibid.*, p. 1459-1460. Elles sont données pourtant comme des Silvains dans S. Reinach, *Statuaire*, II, p. 43, 6 et 44, 4.

3. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 868 ; S. Reinach, *Statuaire*, II, p. 255, 2.

d'Albano <sup>1</sup> (fig. 196) : cette fois la déesse est assise et tient une corne d'abondance <sup>2</sup>. On l'assimilait aussi à *Ops* qui, associée à *Consus*, faisait prospérer les récoltes, et que des monnaies tardives, à la légende *Opi divinae*, présentent sous des traits tout pareils, sauf que la corne d'abondance est remplacée par deux épis <sup>3</sup>.

Ce dernier attribut est aussi celui de **Bonus Eventus** <sup>4</sup>, bien qu'à la longue la protection de ce dieu ait dépassé le cercle de l'activité rurale. Un bas-relief d'Isca (province de Bretagne) nous donne un type archaïque de ce *Bonus Eventus* <sup>5</sup>, persistant dans une lointaine province : revêtu de la toge et, par-dessus, du vieux manteau appelé *limus*, il sacrifie sur un autel allumé et tend des épis, à côté de *Fortuna*, elle-même ici déesse de la moisson.



Fig. 196. — Bona Dea.

**Semo Sancus** <sup>6</sup> est une divinité fort ancienne et très complexe, probablement latine, dont le caractère semble avoir été dénaturé par des identifications hasardeuses. Les *Semones*, dans le chant des Frères Arvales, sont des génies apparentés aux Lares, présidant à la prospérité des semailles (*seminare*), à la germination des graines ; l'un d'eux, *Sancus* (*sancire*), garantit d'autre part les serments, ce qui le rapproche de *Dius Fidius*, de Jupiter et d'Hercule. Il avait au Quirinal un temple où l'on déposait certains traités et où l'on sacrifiait, pour avoir route sûre, avant de faire un lointain voyage. Sur cet emplacement on a trouvé, avec une dédicace à *Semo Sancus Dius Fidius*, la statue d'un jeune dieu rappelant les Apollons archaïques, mais dont on ignore les attributs, car les deux bras sont brisés <sup>7</sup>.

1. A Rome : S. Reinach, *Statuaire*, II, p. 256, 2 ; Roscher, *Lexikon*, I, p. 794.

2. C'est à peu près l'attitude que lui prête un coin monétaire avec légende : Saglio, *ibid.*, fig. 867.

3. Saglio, *op. cit.*, fig. 5420.

4. Cf. le bas-relief du British Museum : Saglio, *op. cit.*, fig. 870.

5. A. von Domaszewski, *Abhandlungen zur römischen Religion*, Leipzig, 1909, 8°, p. 121-128.

6. J. A. Hild, dans Saglio, *Dict. des Ant.*

7. Saglio, *op. cit.*, fig. 6299 ; de profil dans Roscher, *Lexikon*, au mot *Sancus* Wissowa), p. 318. Cf. Helbig, *Führer*, I, p. 226, n° 351.

Pour **Flore** <sup>1</sup>, des statues <sup>2</sup> qui ont existé aucune ne nous reste ; mais son image se retrouve sur des monnaies de la *gens Servilia* <sup>3</sup> et de C. Clodius Vestalis <sup>4</sup>, sans autre signe distinctif qu'une couronne de fleurs. Quant à Pomone, on lui identifie parfois dans les musées des statues qui ne représentent que des Heures chargées de fruits.

**B. Divinités familiales.** — A côté du cycle agricole le cycle domestique.

Au premier rang des divinités familiales se plaçait **Vesta** <sup>5</sup>, d'origine foncièrement italique, indépendante de l'*Hestia* grecque, mais dont le nom désigne pareillement la déesse du domicile établi (*sedes*), la gardienne du foyer ; son symbole originel est donc le foyer lui-même, sur lequel brille une flamme. Sa figure est restée un peu indistincte ; les monnaies impériales reproduisent fréquemment son effigie, plus rare sur les pièces de la République, celle d'une matrone voilée, tantôt assise, tantôt debout, tenant le sceptre ou la patère <sup>6</sup>. Peut-être, à notre insu, avons-nous dans nos collections, parmi les femmes drapées et voilées, plus d'une Vesta authentique, et il est fort possible aussi que ces Vestales, retrouvées dans l'*Atrium Vestae* du Forum romain, aient eu le costume et l'allure générale prêtés à la déesse qu'elles servaient ; une comparaison avec les monnaies le ferait croire <sup>7</sup>.

Les **Lares** <sup>8</sup>, qu'il faut rapprocher de Vesta <sup>9</sup>, sont déjà invoqués dans le chant des Frères Arvales, que l'on tient communément pour une prière, prononcée au début du printemps, en vue d'obtenir d'abondantes récoltes. Ainsi, là encore, on retrouve l'empreinte de la vie rurale primitive. Mais de bonne heure la conception des Larcs s'étendit : on confia à leur protection le salut en général, et la prospérité de la famille, et aussi celle des champs qui en assuraient la subsistance. Nous sommes là en présence d'un culte privé à l'origine : du *Lar agrestis*, protecteur d'un foyer, on est passé au culte public par l'in-

1. Wissowa, dans la *Real-Encycl.*

2. Une base inscrite l'atteste : *C.I.L.* VI, 30.867.

3. Avec la légende *Flora(lia) Primus* : Grueber, *Coins of Roman Republic*, I, p. 469, pl. XLVII, 16.

4. Grueber, *op. cit.* I, p. 564, pl. LV, 9.

5. Hild, dans Saglio, *Dict. des Ant.*

6. Baumeister, *Denkmäler*, III, fig. 1957.

7. Cf. plus bas, aux Reliefs religieux, les sacrifices de Vestales.

8. Hild, dans Saglio, *Dict. des Ant.* ; Wissowa, dans Roscher, *Lexikon*.

9. Ils en sont rapprochés dans une peinture de Pompéi : Saglio, *op. cit.*, fig. 435 ; Roscher, *loc. cit.* p. 1893-94.

termédiaire des *Lares compitales*, vénérés d'abord sur les limites communes des champs contigus, puis, la vie sociale se transformant, dans les carrefours. L'autel propre des Lares est, eu principe, le foyer ; mais en ville, chez les riches, l'usage finit par s'établir de leur réserver un *sacrarium* spécial, le laraire. Les Lares y ont leurs images peintes sur la muraille et leurs statuettes dressées dans une niche ou sous un édicule à fronton ; les deux se rencontrent à Pompéi (fig. 148 et 149).

Lorsqu'il y eut des Lares des carrefours, on vit se créer peu à peu la notion des Lares publics, défenseurs de l'ensemble des foyers nationaux et qualifiés *Lares militares* ou *marini*, pour leur rôle dans les guerres de terre et de mer, ou, d'un terme plus général, *praestites*. Ces derniers figurent sur un denier de la *gens Cassia*<sup>1</sup> : ils ressemblent aux Dioscures : ce sont deux jeunes guerriers assis, tenant la lance ; un chien, symbole de vigilance, est entre eux. Une statuette du Louvre<sup>2</sup> représente un Lare dansant et élevant dans la main droite un rhyton terminé en avant-corps de chien. Auguste favorisa et développa le culte des Lares, qui, d'abord *publici*, s'appellèrent bientôt *Augusti*. Un des effets de cette mesure fut d'atténuer, presque de supprimer, la démarcation entre Lares publics et Lares privés ; les laraires devinrent des musées où toutes sortes de figures étaient vénérées.

Le type probable du Lare familial, sous la République, nous est fourni par un petit bronze de Dresde<sup>3</sup> (fig. 197) : un jeune garçon, couronné de fleurs, vêtu d'une courte et large tunique à ceinture et chaussé de bottines légères, comme celles de Bacchus, tient une corne d'abondance et une coupe abaissée. Depuis lors, ce type a subi peu de modifications ; toutefois la pose un peu figée du personnage s'anime : son mouvement devient celui de la danse,



Fig. 197. — Lare familial.

1. Grueber, *Coins of Roman Republic*, II, p. 290, pl. xciv, 10.

2. De Ridder, *Bronzes du Louvre*, I, n° 683, pl. xlvii.

3. Roscher, *Lexikon*, II, p. 1892.

ou du moins une sorte de pivotement sur place, qui fait bouffer la tunique; de la main droite <sup>1</sup> il élève le rhyton, d'où le vin jaillit et retombe, en une courbe harmonieuse, dans la patère <sup>2</sup> ou dans une situle <sup>3</sup>. Ce geste s'expliquerait mal si la religion des Lares n'avait pas englobé celle des **Pénates** <sup>4</sup>.

Ceux-ci, à l'origine, ont pour mission de veiller sur le *penus* de la maison, le garde-manger, la chambre aux provisions. Ils vont par paires, mais constituent une triade lorsque se place entre eux le Lare, qui incarne la perpétuité de la race. L'un d'eux a dû présider aux aliments solides, l'autre à la boisson. Ensuite la triade s'est transformée <sup>5</sup> : Vesta en est devenue le centre, ou le *Genius* de la famille l'a remplacée ; et les deux Lares ont pris la physionomie du Pénate échanson, qui se prête mieux sans doute que l'autre aux effets plastiques et dont le rôle justifie, par l'allégresse qu'il apporte, cette danse gracieuse qui est la leur. L'assimilation entre les deux cultes fut telle que, sous la République, les Pénates publics — l'État est un vaste foyer —, dont un denier de la *gens Fonteia* <sup>6</sup> porte l'effigie, sont identifiés avec les Dioscures ; les étoiles surmontant les deux têtes imposent cette interprétation <sup>7</sup>.

Une autre confusion se produisit, avec le **Genius**, force créatrice et conservatrice qui veille sur tous les êtres, individus ou collectivités <sup>8</sup>. A l'origine, c'est le principe de la génération (*tutela generandi*) ; aussi est-il resté un esprit de nature mâle ; chaque homme a son Génie tandis que chaque femme a sa Junon (*tutela parienti*). Distinction verbale, du reste, et rien de plus. Dès le début, et même après que le *Genius* latin eut pris contact avec l'*Agathodaimon* des Grecs, Génie et Junon furent conçus sous forme de serpents. Puis, par les progrès de l'anthropomorphisme, le Génie familial fut représenté sous les traits d'un homme vêtu de la toge, portant, comme le Lare de Dresde, la corne d'abon-

1. La gauche exceptionnellement dans l'exemplaire du musée de Montbéliard : Saglio, *op. cit.*, fig. 4350.

2. Statuette du Palais des Conservateurs, Roscher, *loc. cit.*, p. 1891.

3. Peinture de Pompéi, cf. p. 388, note 9.

4. Wissowa, dans Roscher, *Lexikon*, et Hild, dans Saglio, *Dict. des Ant.*

5. Cf. Saglio, *ibid.*, fig. 4344.

6. Grueber, *Coins of Roman Republic*, I, p. 192 et suiv., pl. xxx, 18.

7. Même type, sans les étoiles, mais avec la légende *Dei Penates*, sur le denier de C. Antius Restio : Grueber, *op. cit.* I, p. 522, pl. LI, 7.

8. Birt, dans Roscher, *Lexikon* ; Hild, dans Saglio, *Dict. des Ant.* ; W. F. Otto, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*

dance et la patère ; c'est l'aspect qu'il prend, notamment, dans un bas-relief de la Villa Médicis <sup>1</sup> : deux Lares l'encadrent ; il fait une libation sur un autel qu'entoure un serpent. Cette simple image du dragon enlaçant un autel familial suffit à représenter le Génie d'un lieu <sup>2</sup> ; car tout élément possède le sien, fleuve, montagne, source ou vallée, etc. ; au déclin de l'Empire, en particulier, chaque ville a son Génie et, dans la ville, chaque place, chaque rue, tous les recoins. Volontiers les Romains distinguaient, dans une divinité, sa forme humaine et son Génie immatériel, vénéré à part. On reconnut un *Genius Populi Romani*, dont les monnaies <sup>3</sup> nous donnent l'image, celle d'un adolescent imberbe, avec les attributs que nous avons indiqués. Enfin ce culte pénètre celui des Empe- reurs : le *Genius Augusti* que nous montre la statue du Vatican <sup>4</sup> est exactement conforme au Génie familial.

On plaçait aussi *Janus* <sup>5</sup> parmi les Pénates. C'était le dieu des *jani* ou portes publiques, cintrées, sous lesquelles passaient les voies les plus fréquentées ; et il y avait en effet un rapport étroit, au point de vue religieux, entre le forum et la demeure privée. Le plus ancien sanctuaire de Janus, à une extrémité du Forum romain, avait la forme d'un arc double, dont les deux faces, antérieure et postérieure, étaient reliées par un double mur latéral. De là vint la dénomination de *bifrons*, qui, de l'arc, fut transportée à Janus lui-même, et la figuration du dieu par une tête à double visage dont les profils s'opposent. C'est celle que nous trouvons sur d'anciennes monnaies <sup>6</sup> (fig. 198) ; les deux faces sont barbues, et le type juvénile apparaît seulement quand s'est fait sentir l'influence du double Hermès hellénique <sup>7</sup>. Les effigies monétaires sont les seules représentations que nous ayons de ce dieu.

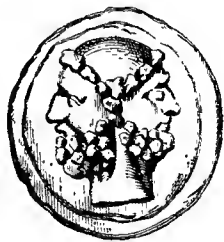


Fig. 198. —  
*Janus bifrons*.

Aucune ne nous fait voir le *Janus quadrifrons* qui répondait aux

1. Saglio, *ibid.*, fig. 3542 ; S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 310, 2.

2. Peinture d'Herculanum : Baumeister, *Denkmäler*, III, p. 1624.

3. Grueber, *op. cit.*, I, p. 233 et suiv. et 406 : pl. xxxii, 9-11 et xlii, 23.

4. Helbig, *Führer*, I, n° 304.

5. Roscher, dans son *Lexikon* ; J. Toutain, dans Saglio, *Dict. des Ant.*

6. Grueber, *op. cit.*, pl. lxxv, 1 à 7 ; Saglio, *ibid.*, fig. 4139.

7. Tel est le Janus de marbre (double tête fantaisiste) qui, posé sur une colonne, décorait un jardin de Pompéi (Thédenat, *Pompéi*, I, p. 91, fig. 55).

quatre arcs s'ouvrant à un carrefour. Si Janus était la divinité des portes et des entrées, c'était aussi celle des commencements. Sur une monnaie de Commode <sup>1</sup>, cet empereur, en Janus, inaugure la nouvelle année ; il est armé de la *virga*, attribut essentiel du dieu ; la clef, le croissant et la patère sont moins fréquents.

La clef était placée dans la main d'une autre divinité ancienne, **Portunus** <sup>2</sup> (ou *Portumnus*), qui ouvrait la porte marine, comme Janus les portes terrestres. Alors que Rome n'avait d'autre voie d'eau que le Tibre, on confondait Portunus avec le **Pater Tiberinus**, dit fils de Janus. Sa figure, constituée peut-être avant celles des dieux fleuves barbus, divinités de la Grèce, était sans doute imberbe, comme celle du jeune homme, muni d'une clef archaïque, qu'on distingue dans un des reliefs de l'arc de Bénévent <sup>3</sup>.

La religion romaine compte aussi de bonne heure quelques divinités allégoriques ; mais mieux vaut ne pas les séparer de celles qui prirent naissance ultérieurement.

### § III. — *Divinités d'origine hellénique.*

Dans leur mythologie, les Grecs mettaient au premier rang, non point pour l'importance, mais pour l'ancienneté, le *Kronos* qui personnifiait les forces de la nature primitive. La nature de ce roi déchu ne fut pas sans influencer celle du **Saturne** italique <sup>4</sup>, surtout dans la tradition littéraire, tout comme les rapprochements faits avec le Baal-Moloch des Phéniciens, le dieu dévoreur et gourmand de victimes humaines. Aussi le Saturne vénéré à la fin de la République et sous l'Empire a-t-il une physionomie complexe, incohérente, qui rend malaisée son identification sur les monuments <sup>5</sup>. Le type purement hellénique apparaît dans le relief de l'autel du Capitole <sup>6</sup>, praxitélien d'inspiration : le dieu assis sur un trône reçoit la pierre, enveloppée de langes, qu'il s'apprête à dévorer, croyant qu'on lui présente le dernier de ses fils. Le fragment de

1. Saglio, *ibid.*, fig. 4141.

2. Hild, dans Saglio, *Dict. des Ant.*

3. *Ibid.*, fig. 5773 : S. Reinach. *Reliefs*, I, p. 63, 2.

4. Cf. plus haut, p. 381.

5. Hild, dans Saglio, *Dict. des Ant.* ; Wissowa, dans Roscher, *Lexikon*, au mot *Saturnus* ; M. Mayer, au mot *Kronos*, *ibid.*

6. S. Reinach. *Reliefs*, III, p. 201. 1.

calcaire du Vatican <sup>1</sup> montre un homme fort, barbu et chevelu, que distingue de Jupiter une expression méditative et soucieuse. L'influence punique ajouta de nouveaux traits à cette figure dans les provinces d'Afrique : là les indigènes lui adjoignirent des symboles rappelant pour partie celle de Baal : la pomme de pin, le disque solaire, le croissant de lune, ou des parèdes avec ces attributs, et l'étoile. Nombre de stèles tunisiennes <sup>2</sup> représentent cette triade du dieu à la faucille avec *Sol* et *Luna*.

A. *Divinités du ciel*. — Il y avait bien dans l'Italie primitive, chez les différentes peuplades, un **Jupiter** <sup>3</sup>, dieu des phénomènes célestes, des énergies créatrices de la nature et de l'ordre public, dont les pouvoirs variés se reflétaient dans ses épithètes : *Fulgur*, *Lucetius*, *Elicius*, *Dapalis*, *Feretrius*, *Victor*, *Stator* <sup>4</sup> ; mais sa primauté ne s'établit et ne devint éclatante que lorsqu'une action très certaine du *Zeus* des Grecs, par l'intermédiaire des Étrusques, se fut exercée sur lui. C'était déjà chose faite lors de la fondation, par les Tarquins, du temple du Capitole, où Jupiter fut entouré de Junon et de Minerve. Pline, d'après Varron, nous a décrit la statue de culte de Jupiter dans ce temple ; elle était l'œuvre d'un homme de Véies : assis, barbu, la figure peinte de vermillon, le dieu, vêtu du manteau, tenait le foudre de la main droite. Cette vieille idole fut détruite en 83 avant J.-C., mais remplacée par une autre de type analogue, comme le montrent les médaillons du <sup>II</sup> siècle de notre ère <sup>5</sup> : chacune des trois divinités y apparaît trônant, tenant le sceptre, marque de suprématie. Le culte capitolin avait un caractère essentiellement politique ; c'était celui du Jupiter *Optimus Maximus*, devant lequel s'effacèrent peu à peu les autres Jupiters italiques, bien que certaines des épithètes indiquées ci-dessus se retrouvent encore au début de l'Empire ; une nouvelle s'introduit en outre : des médaillons <sup>6</sup> à la légende *Jovi Conservatori* repré-

1. Amelung, *Skulpt. des Vatik.*, II, p. 502, pl. LVIII.

2. J. Toutain, *De Saturni Dei in Africa Romana cultu*, Paris, 1894, 8° : Id., *Les Cités romaines de la Tunisie*, Paris, 1895, 8°, p. 213 et suiv.

3. Aust, dans Roscher, *Lexikon*, et P. Perdrizet, dans Saglio, *Dict. des Ant.*

4. Mentionnons aussi **Vejovis**, d'origine latine ou sabine (Hild, dans Saglio, *Dict. des Ant.*), assimilé à Jupiter juvénile ou à Apollon porte-flèches. Certaines monnaies (*ibid.*, fig. 7342) ont son type au droit, au revers un de ses attributs : la chèvre surmontée d'un petit génie ailé, ou un faisceau de flèches, allusion à la foudre.

5. Frœhner, *Médaillons de l'Empire romain*. Paris, 1878, 4°, p. 26, 49 et suiv. ; Saglio, *ibid.*, fig. 4242.

6. Frœhner, *op. cit.*, p. 28 Saglio, *ibid.*, fig. 4238.

sentent le dieu, avec le sceptre et le foudre, étendant son manteau au-dessus de la tête du prince, en signe de protection. Mais la statuaire n'innova rien ; elle adopta tels quels les types peu variés de Zeus, se contenta même de répliques d'ouvrages hellénistiques : rien ne pouvait exprimer mieux la puissance sereine, la suprême intelligence, la sagesse unie à la force, que les traits et le mouvement de la barbe et de la chevelure réunis dans le buste d'Otricoli <sup>1</sup>. Le Jupiter Verospi du Vatican (fig. 199) peut être pris pour type



Fig. 199. — Jupiter Verospi  
(Cliché Moseioni).

de ces représentations devenues banales. Aux attributs cités s'y ajoute fréquemment l'aigle prêt à s'envoler, qui lève la tête vers son maître. Toutes les statues assises figurent le dieu nu jusqu'à la ceinture ; parfois un pan du manteau se relève sur l'épaule. Souvent aussi Jupiter est représenté debout, avec le manteau ou entièrement nu, comme dans le bronze d'Évreux <sup>2</sup> et la grande statue du Louvre, très analogue aux effigies monétaires <sup>3</sup>. Dans les reliefs ou sur les médailles <sup>4</sup>, il arrive que le dieu tienne l'aigle sur la paume de la main avancée, et surtout que le foudre soit remplacé par une patère. Le type archaïque de Zeus lançant la foudre a été conservé par les modelleurs de petits bronzes <sup>5</sup>. Les monnaies en font voir d'autres encore, comme Jupiter dans son quadrigé, foudroyant les Titans et couronné

1. M. Collignon, *Sculpture grecque*, Paris. II 1892, 8°, p. 364.

2. S. Reinach, *Bronzes*, p. 29 et frontispice : Saglio, *op. cit.*, fig. 4228.

3. Roscher. *Lexikon*, II, 1, col. 761.

4. Frœhner. *Médailles de l'Emp. rom.*, p. 27.

5. Babelon-Blanchet, *Bronzes de la Bibl. Nat.*, n° 15.

par la Victoire <sup>1</sup>, et un enfin, purement numismatique : une figure énergique, jeune, imberbe et les cheveux au vent <sup>2</sup>.

**Junon** <sup>3</sup> compte également parmi les plus anciennes divinités de tous les peuples de race italique ; elle aussi avait de multiples pouvoirs, indiqués par les vocables divers qui complétaient son nom et la présentaient sous des aspects très variés. Aucun d'eux ne nous est rendu familier par des figures antérieures à l'époque où le culte de la *Héra* grecque vint mettre son empreinte sur la physionomie de l'épouse de Jupiter. Mais Jupiter subit plus complètement cette contamination due à l'influence hellénique ; Junon sauvegarda un peu mieux son indépendance, son type original, ou, pour parler plus exactement, ses types originaux ; le caractère matronal, « conjugal », que lui prête avant tout la mythologie grecque, s'efface légèrement, dans la conception romaine, devant des attributions spécialisées qu'il nous faut voir successivement.

Son époux incarnait le principe mâle de la lumière ; elle en fut le principe féminin ; l'épithète *Lucetia*, qui marque cette exacte correspondance, est la plus ancienne, celle qui devait le plus tôt s'estomper <sup>4</sup>. A sa place se répandit celle de *Lucina*, qui indiquait l'empire de la lumière nocturne et, par suite, de tous les phénomènes dont la lune assure l'ordonnance et la régularité. Junon présida donc à la menstruation, ressort premier de l'enfantement — d'où cet autre qualificatif : *Fluvionia* ou *Fluonia* —, à la gestation, complète en un nombre fixe de lunaisons, et à la conclusion de celle-ci : la délivrance. *Héra*, dans les accouchements, se faisait remplacer par des auxiliaires comme *Ilithyie* ; Junon intervenait elle-même : elle édifiait la charpente osseuse des enfants (*Juno Ossipago*), faisait monter le lait au sein de la mère (*Juno Rumina*). Toutes ces attributions se résument comme suit dans les effigies monétaires que précise la légende : *Lucina* est debout, entourée d'enfants rivés à son cou ou qui tiennent sa robe <sup>5</sup> ; ou bien assise, ayant sur un bras un nourrisson au maillot et dans l'autre main étendue une fleur,

1. Saglio, *op. cit.*, fig. 4241.

2. *Ibid.*, fig. 4240 ; Grueber, *Coins of Roman Republic*, pl. cx, 14 (ce doit être la reproduction d'une statue grecque).

3. J. Vogel, dans Roscher, *Lexikon* ; Hild dans Saglio, *Dict. des Ant.*

4. Pourtant des sarcophages la montrent en compagnie de *Sol* et de *Luna* (Overbeck, *Kunstmythologie*, II, p. 131, f. l et m).

5. Saglio, *ibid.*, fig. 4182.

qui symbolise la fécondité <sup>1</sup>. Quelquefois, elle est figurée allaitant elle-même le nouveau-né <sup>2</sup>.

La naissance d'un enfant est une conséquence du mariage ; par suite, comme *Lucina* même, Junon préside à la conclusion des fiançailles (*Pronuba*) entre héros ou entre humains <sup>3</sup>. Les représentations où elle apparaît en cette qualité la rapprochent davantage de la Héra grecque ; ses attributs sont alors essentiellement le sceptre, la patère qui servaient à *Héra Téléia* pour les sacrifices prénuptiaux <sup>4</sup>, et la corneille, symbole de la fidélité conjugale. La déesse est aussi la protectrice des liens du mariage, la *Matrona* par excellence ; par suite, comme chaque homme a son *Genius*, chaque femme a sa *Juno*.

Quelques-uns de ses vocables ont une origine moins claire ou plus occasionnelle. Des médailles du III<sup>e</sup> siècle la disent *Martialis* et la font voir assise, armée du sceptre et des ciseaux <sup>5</sup>. Ces derniers sont les instruments de la délivrance ; *Martialis* se confond donc avec *Lucina* ; mais Junon fut la mère de Mars, aïeule de Romulus ; de là ce nouveau qualificatif. *Juno Moneta* était peut-être à l'origine la conseillère des fiancées ; depuis, sans doute la considération comme accordant des *monitiones* de tout genre ; néanmoins elle gardait encore pour attribut l'oie, symbole des vertus domestiques et de l'union légitime. Comme *Regina* — autre forme de *Matrona*, puisque son époux était le Roi par excellence —, elle s'accompagnait du paon, image des mœurs régulières.

*Sospita*, dans le principe, dut également faire allusion au rôle de sage-femme assumé par la déesse. Puis survint l'influence grecque, qui lui prêta les attributions guerrières de Héra ; et *Sospita* fut comme un doublet de *Quiritis*. Cette Junon avait à Lanuvium un temple célèbre, avec une statue que Cicéron <sup>6</sup> nous a décrite, et dont nous possédons probablement une réplique dans une statue colossale du Vatican <sup>7</sup> : la déesse, comme Héra, se

1. Saglio, *ibid.*, fig. 4183.

2. Cf. les deux bronzes dans Babelon-Blanchet, *Bronzes de la Bibl. Nat.*, p. 26, n<sup>o</sup> 56-57.

3. Voir les reliefs de sarcophages signalés par Hild, dans Saglio, *op. cit.*, III, p. 684, et la fig. 4180.

4. Babelon-Blanchet, *op. cit.*, n<sup>o</sup> 50 et 40 à 42. Dans ces trois derniers bronzes, elle porte aussi la boîte à parfums, qui a son rôle dans les cérémonies de fiançailles (les *Indigitamenta* connaissaient Junon *Unxia*).

5. Saglio, *op. cit.*, fig. 4181.

6. *De natura deorum*, I, 29, 83.

7. Helbig, *Führer*. I. n<sup>o</sup> 301.

montre en guerrière, tenant d'une main le bouclier et de l'autre la lance, pointe en avant <sup>1</sup>; sur les épaules est jetée une peau de chèvre entière <sup>2</sup>, les pattes de devant nouées sur la poitrine (fig. 200).

En *Regina* (fig. 201) <sup>3</sup>, Junon avait la plénitude de sa signification



Fig. 200. — Juno Sospita.



Fig. 201. — Juno Regina.

tout à la fois guerrière, nationale, morale et familiale ; c'est dans la Triade capitoline que ces traits divers se trouvaient rapprochés.

L'*Athéna Ergané* des Grecs avait son pendant dans la **Minerve** romaine <sup>1</sup>, protectrice avant tout du commerce et de l'industrie. Cette analogie entraîna l'identification absolue de Minerve avec Athéna. Dès lors, l'ancienne patronne des corporations, fêtée aux *Quinquatrus*, et dont nous n'avons aucune représentation, devint une divinité pour l'aristocratie et les lettrés, sans aucun trait original ; elle fut déesse poliade et guerrière, même dans la Triade capitoline, où on lui mettait le foudre en main. Les bronzes

1. Cf. les monnaies de la *gens Proclia* : Grueber, *Coins of Roman Republic*, I, p. 386-7 : pl. xli, 18-19.

2. Allusion, semble-t-il, à une autre épithète, *Caprotina*. Comme telle, Junon était fêtée aux nones de juillet : femmes et filles esclaves rejoignaient la foule sous le *caprificus*, sorte de figuier, symbole de fécondité, dont on offrait la sève en sacrifice à la déesse.

3. Bronze de Vienne. La déesse avait le sceptre et la patère. Le caractère matronal, auguste, répond au titre de *Regina*.

4. Wissowa, dans Roscher, *Lexikon* ; Fougères, dans Saglio, *op. cit.*

d'époque romaine reproduisent purement et simplement le type hellénique de l'Athéna casquée, avec le bouclier, l'égide et la lance. Tantôt elle s'appuie sur cette dernière arme <sup>1</sup> (fig. 202), tantôt elle la brandit, pointe en avant <sup>2</sup>. Quelques exemplaires la montrent



Fig. 202. — Minerve.

assise <sup>3</sup>, ou bien tenant la chouette <sup>4</sup>, comme la déesse athénienne, ou encore la patère <sup>5</sup>. Sous le costume guerrier, elle reste toutefois patronne des gens de plume : son buste orne les bibliothèques publiques, comme les bureaux des scribes.

**Apollon**, lui, est une divinité exclusivement hellénique, que les Romains apprirent à connaître de très bonne heure — dès l'époque de Tarquin, d'après les textes, grâce aux rapports avec le sanctuaire de Delphes, et qu'ils adoptèrent d'abord comme dieu sauveur, dieu des oracles. Son culte prit dans le monde romain une très grande extension, surtout à partir d'Auguste. La plupart des statues d'Apollon que nous possédons datent de cette époque relativement basse et reproduisent des modèles helléniques ; on ne saurait se rendre compte des libertés de détail que les auteurs de ces répliques ont pu prendre avec les types

consacrés. Bornons-nous à énumérer très rapidement les nombreux symboles et attributs <sup>6</sup>.

Apollon est resté le dieu jeune, élégant et gracieux, imberbe, les cheveux longs et généralement coiffés avec recherche (fig. 203), nu ou vêtu selon les cas. Le plus souvent il a pour attributs la lyre, l'arc, le carquois et les flèches, le trépied ; car il est essentiellement le dieu de la lumière, dont les rayons s'élancent, rapides et pénétrants, comme des traits, le dieu de la divination et le chef de chœur des Muses et des Grâces. D'ailleurs ces fonctions essentielles

1. Babelon-Blanchet, *Bronzes de la Bibl. Nat.*, p. 72-73, n° 155 à 159 (*Athéna Parthénos*). Notre fig. 202 est la reproduction du n° 157.

2. *Ibid.*, p. 70, n° 152.

3. *Ibid.*, p. 78, n° 169-170.

4. *Ibid.*, p. 74, n° 161.

5. *Ibid.*, p. 76-77, n° 165 à 167.

6. Wernicke, dans Pauly-Wissowa. *Real-Encycl.*, II, 1, p. 109 et suiv.

en ont engendré d'autres. Archer, il est au besoin le dieu de la mort et le dieu vengeur ; le soleil ayant vertu de purification, Apollon est encore accessoirement dieu de la médecine ; il protège les moissons, auxquelles le soleil est nécessaire. Le laurier purificateur, le palmier glorieux, l'olivier pacifique lui sont consacrés, ainsi que de nombreux animaux : le cygne, oiseau chanteur et qui avait trainé le char d'Apollon dans ses lointains voyages ; le coq, héraut du jour naissant ; le corbeau, oiseau fatidique ; le rat et le serpent, doués du même pouvoir ; le dauphin, image de la civilisation voguant à travers les eaux ; le loup, que le dieu éloigne des troupeaux ; le griffon, qui le suivit dans les contrées hyperboréennes ; le daim, la biche, le sanglier, car il chasse ; toute la faune presque, car la cigale, la sauterelle, le lézard, le vautour, l'oie ou le canard paraissent en sa compagnie. Son rôle artistique lui met en mains, outre la lyre, le plectre et la flûte. Dieu des oracles, il s'assied sur le trépied : dieu des moissons, il tient des épis et, pasteur, le *peditum*.

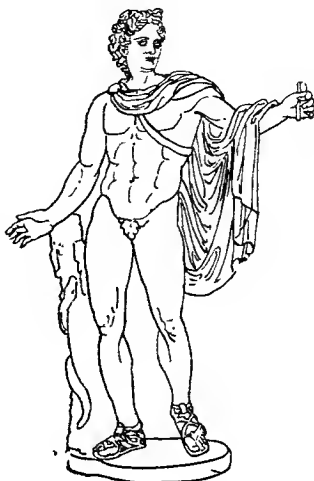


Fig. 203. —  
Apollon du Belvédère.

Diane <sup>1</sup>, au rebours d'Apollon, dont elle était la compagne, n'est pas seulement une divinité grecque adoptée ; il y eut une Diane italique <sup>2</sup>, mais si vite, si complètement confondue avec Artémis qu'on n'arrive guère aujourd'hui, à travers les textes, à reconnaître sa physionomie primitive. Diane aussi est représentée dans nos collections par une quantité énorme de statues gréco-romaines <sup>3</sup>, qui la font voir sous les principaux aspects que voici. C'est une divi-

1. Paris, dans Saglio, *Dict. des Ant.* : Th. Birt. dans Roscher, *Lexikon* : Wissowa, dans la *Real-Encycl.*

2. Il y en eut même plusieurs, notamment Diane Aricine et Diane de Tifat ; le caractère de divinité chasserresse paraît cependant avoir prédominé chez toutes deux ; dans quelques peintures et bas-reliefs, elle se montre en amazone, le carquois aux épaules (cf. Paris, *loc. cit.*, p. 155).

3. Cf. dans S. Reinach, *Statuaire*, I, p. 297 à 310.

nité lunaire ; aussi a-t-elle souvent le croissant sur le front, ou une couronne radiée ; elle est dite lucifère et porte parfois des torches. Mais, pour le statuaire, c'est par-dessus tout une chasseresse, en vêtements courts généralement, pour être plus agile, avec des sandales ou de hautes bottines pour préserver ses pieds des meurtrissures, tenant l'arc, le carquois, ou seulement une flèche, ou encore l'épieu, et accompagnée d'un chien. Elle s'attaque aux bêtes dangereuses, loups, lions et panthères, et, par contre, protège le gibier ;



Fig. 204. — Diane.

les cerfs sont ses animaux favoris, et nombre de statues, dont la variante la plus célèbre est la « Diane de Versailles », la font suivre d'une biche apprivoisée <sup>1</sup>. Celle de Gabies <sup>2</sup>, à la Glyptothèque de Munich, saisit d'une main les pattes d'un jeune faon qui se dresse amicalement vers elle (fig. 204).

Si **Mercur** <sup>3</sup> est bien, comme on le peut croire, un des dieux de la Rome primitive, il dut attendre, pour être invoqué avec quelque fréquence, que Rome fût devenue un centre de négoce — *Mercurius*, évidemment, se rattache à *merx* ou *merces*. Quand ce changement s'accomplit, l'*Hermès* hellénique, dieu du commerce lui-même, révélé aux Romains par les Étrusques, vint fort à propos leur fournir un type plastique tout

constitué. On dut s'en inspirer pour la statue de culte à placer dans le premier temple de Mercure, élevé sur l'Aventin près de cinq siècles avant notre ère. Mais la plus ancienne effigie latine que nous ayons de lui est le profil d'adolescent, coiffé du pétase à ailettes, frappé au droit de l'*aes grave* cent cinquante ans plus tard <sup>4</sup>. Sur d'autres pièces <sup>5</sup>, sa tête fut parfois accolée à celle

1. S. Reinach, *op. cit.*, p. 143.

2. *Ibid.*, p. 303 ; Saglio, *op. cit.*, fig. 2400.

3. Steuding, dans Roscher, *Lexikon* ; Adr. Legrand, dans Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Mercurius*.

4. Saglio, fig. 4956 ; Grueber, *Coins of Roman Republic*, pl. VII, 2-3.

5. Grueber, *op. cit.*, pl. XI, 3, 8 à 10 ; pl. XII, 13 et 15 ; E. Babelon, *Monn. de la Rép. rom.*, Paris, 1886, 8°, II, p. 406.

d'Hercule, faisant comme un Janus *bifrons*. Bien vite, il devint le dieu de toutes les confréries et reçut l'attribut habituel d'Hermès, le caducée, emblème oriental que les Grecs avaient adopté à contre-sens. La légèreté de ses mouvements était marquée par les petites ailes au chapeau, ou simplement dans les cheveux, aux tempes, et souvent aussi fixées aux sandales ou aux chevilles. Tous ces symboles sont réunis dans un bronze romain de bon style, conservé à la Bibliothèque Nationale <sup>1</sup> (fig. 205). Généralement debout, ou en course, comme dans la peinture de Pompéi qui l'associe à la Fortune <sup>2</sup>, on le voit encore assis sur un rocher, au repos pour un moment <sup>3</sup>, ou sur un aigle dont le vol rapide lui facilite la tâche de messenger de Jupiter <sup>4</sup>. Les Grecs le figuraient plutôt nu ou ayant à l'épaule la chlamyde légère ; les Romains le vêtirent souvent de la *paenula*, tombant jusqu'aux genoux. Ils semblent aussi avoir imaginé pour lui l'attribut que ne reproduit de façon certaine aucun monument grec : la bourse ; du moins elle commence de paraître à l'époque gréco-romaine. De plus ils ajoutèrent, irrégulièrement et sans nulle raison, une paire d'ailes au caducée, soit à son extrémité, soit juste au-dessous des serpents <sup>5</sup>. Ils mirent parfois aux pieds ou à la main du dieu une tortue, rappelant ainsi l'invention de la lyre que lui prêtait la légende grecque, et volontiers multiplièrent auprès de lui les figures d'animaux, comme le coq ou le bélier, sans que nous en soupçonnions les motifs.



Fig. 205. — Mercure.

La personnalité de Mercure s'élargit sous l'Empire ; il finit par exprimer le caractère du peuple romain, son habileté et son sens

1. Babelon-Blanchet. *Bronzes de la Bibl. Nat.*, p. 146, n° 326. Nombreux spécimens analogues aux pages voisines.

2. *Museo Borbonico*, VI, pl. II = Saglio, *op. cit.*, fig. 4960.

3. Babelon-Blanchet, *ibid.*, n° 345 à 347.

4. *Ibid.*, n° 351 à 353.

5. *Ibid.*, n° 335.

pratique, et les statuettes nous présentent certains empereurs avec les attributs de ce dieu <sup>1</sup>.

Chez les anciens peuples de l'Italie, **Mars** <sup>2</sup> n'était qu'un dieu rustique, propice aux récoltes et écartant les intempéries ; c'était par suite, en première ligne, le dieu du printemps, dont le premier mois portait son nom. Mais longtemps les agriculteurs romains demeurèrent, toute une partie de l'année, des gens de guerre ; les limites de l'année militaire coïncidaient avec celles du calendrier rural ; les Salens, chargés uniquement d'éloigner des champs les puissances néfastes, avaient néanmoins un équipement militaire. Bref, la cité elle-même ayant dû, pour s'agrandir et s'annexer l'Italie, rester constamment en armes, le dieu national se trans-

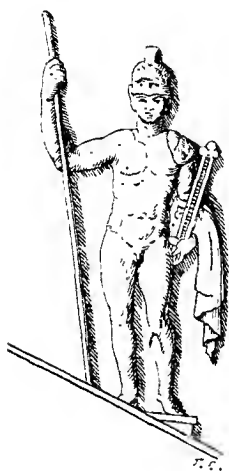


Fig. 206. — Mars.

forma selon les fonctions désormais dominantes de ceux qui l'adoraient. L'exemple de l'*Arès* grec activa cette évolution. L'art romain se borna d'ordinaire à s'approprier les traits de ce modèle : d'après un vieux dessin (fig. 206), le Mars qui se dressait avec d'autres dieux, au faite du quatrième temple du Capitole <sup>3</sup>, était presque nu, un pan de manteau sur le bras, casqué, appuyé sur sa haste, et tenait, renversé, un glaive dans son fourreau. Les types helléniques furent copiés tels quels par quantités de petits bronzes, dont la médiocrité habituelle laisse seule, généralement, deviner la date ; il semble toutefois que l'*Arès* combattant, à grandes enjambées, le bras droit très haut levé pour brandir la lance, n'ait guère été imité qu'en Étrurie, ou, tout au moins,

il le fut très peu à l'époque romaine. Mais Mars reste très fréquemment jeune, imberbe, avec de longues boucles ; c'est l'aspect que lui prêtent les graveurs sur les monnaies campaniennes du temps de la République <sup>4</sup> ; il porte un bouclier ou un trophée.

Puis, sous l'Empire, se développe un type original, qui paraît

1. Auguste, Néron, Domitien : Babelon-Blanchet, *ibid.*, nos 833 et suiv., p. 363 et suiv.

2. Roscher, dans son *Lexikon* : F. Dürnbach, dans Saglio, *Dict. des Ant.*

3. Roscher, *ibid.*, p. 2422.

4. Grueber, *Coins of Roman Republic*, notamm. pl. LXXIV, 10 à 13. 16 à 18.

avoir eu pour premier exemplaire le *Mars Ultor* du temple dédié par Auguste : c'est le dieu barbu, couvert d'une cuirasse, la main droite levée, la gauche maintenant le bouclier rond dressé contre sa jambe <sup>1</sup>. Seul, la barbe a été déjà donnée à Mars par les Étrusques, qui le coiffaient d'un casque athénien <sup>2</sup>. Mars se rencontre aussi en compagnie de Vénus <sup>3</sup>.

Il y avait en Italie, avant toute influence hellénique, une divinité de la nature florissante, qui se retrouvait à peu près pareille sous des noms divers : *Feronia*, *Flora*, *Vénus* <sup>4</sup>. Celle que désignait plus particulièrement ce dernier nom l'emporta, du fait de son assimilation avec l'*Aphrodite* des Grecs. Elle représentait ce qu'il y a d'aimable et de souriant dans la nature au moment de la belle saison : par une transition toute simple, elle symbolisa les charmes de la nature humaine en son printemps et devint la déesse de la beauté féminine et de l'amour. Mais cette assimilation fut incomplète, en ce sens que certains traits de la mythologie hellénique ne furent point empruntés ou ne passèrent dans celle de Rome qu'à titre très secondaire. Point de Vénus astrale ou céleste ; aucune Vénus marine bien certaine ni importante ; le caractère chthonien de la déesse s'effaça également devant son caractère voluptueux. Aussi les types de la statuaire qui trouvèrent faveur à cette époque sont-ils presque exclusivement ceux de l'art hellénistique, qui montraient la déesse dévoilée, au moins jusqu'aux jambes, se rendant au bain ou sortant de l'onde et tordant ses cheveux, rattachant ou déliant sa sandale, dont elle se servait au besoin pour corriger un importun. La Vénus gréco-romaine, descendant de son piédestal, fournit de la sorte de nombreux sujets de genre — les attributs fréquents dans l'art grec, la colombe, la fleur, se font beaucoup plus rares —, et nous la retrouverons plus loin à ce propos ; elle est alors le plus souvent accompagnée de *Cupidon*, successeur d'*Éros*, qui est comme son page dans les scènes de galanterie.

Mais, par deux autres côtés encore, la Vénus romaine continua et renouvela l'*Aphrodite* grecque. Grâce à l'initiative de certains hommes d'état, en particulier de Sylla, l'ancienne *Dôritis* survécut

1. S. Reinach, *Statuaire*, I, p. 349, 6 ; II, p. 189-190 et 793.

2. Babelon-Blanchet, *Bronzes de la Bibl. Nat.*, p. 81-82, n° 179-180.

3. *Ibid.*, n° 196 ; S. Reinach, *Statuaire*, I, p. 165, 7 (Louvre), 346, 4 (Capitole).

4. L. Séchan, dans Saglio, *Dict. des Ant.* : G. Wissowa, *De Veneris simulacris Romanis*, Breslau, 1882, 8°.

dans la *Venus Felix*, dispensatrice de l'heureuse chance et du bonheur, dont un des types les plus répandus est la *Venus Pompeiana*, que nous font connaître les peintures campaniennes. Pour un peuple helliqueux, la chance suprême se rencontrait dans les combats, et ainsi la *Niképhoros* des Grecs devint *Venus Victrix*, vénérée de Pompée et de César, à qui des sanctuaires furent élevés. Pourtant celle qui devait supplanter toutes les autres, c'était la déesse de la fécondité, révérée comme telle, quoique sans qualification spéciale, dans nombre de cités grecques. Sous le nom de *Venus Genetrix*, elle s'affirma à Rome comme déesse dynastique et nationale. Énée était étroitement lié à l'Érycine, en sa double qualité de fils et d'introduit de ce culte dans le Latium. Quelques grandes familles, qui revendiquaient la même descendance, gravèrent sur leurs monnaies l'image de la déesse dont était issu Énée, leur ancêtre. Quand les *Julii* eurent donné des princes à l'Italie, Vénus fut l'aïeule, la protectrice de tout le peuple romain. On l'associa à Mars et au divin Iule ; leurs silhouettes sont rapprochées sur les monuments <sup>1</sup>.

B. *Divinités du feu*. — Il n'en est qu'une de notable, **Vulcain** <sup>2</sup>. C'était une des plus vieilles du Latium ; mais les traces qu'il a laissées comme tel dans l'ancien rituel des pontifes et dans certaines fêtes ne nous importent guère ici, car ses représentations figurées l'identifient avec l'*Héphaistos* des Grecs. Il paraît être confondu avec celui-ci en tant que divinité du feu, notamment du feu qui sert à travailler les métaux. Aussi l'art lui prête-t-il les traits qui conviennent aux patrons des forgerons et des armuriers : c'est un ouvrier adulte, barbu, aux muscles accentués, légèrement boiteux pour des raisons obscures ; parfois entièrement nu, il a souvent un manteau court ou l'exomide qui libère le bras droit ; ses attributs caractéristiques sont le marteau et les tenailles, qui généralement ont disparu par suite de la mutilation des monuments ; il ne lui reste plus alors pour signe distinctif que le bonnet pointu, qui le laisse confondre du reste avec Ulysse ; on hésite plus d'une fois, devant certaines silhouettes <sup>3</sup>, entre ces deux personnages ; mais la

1. Saglio, *op. cit.*, fig. 4847 = 7403 : relief d'Alger montrant les statues et la *cella* du temple de Mars Ultor.

2. J. A. Hild, au mot *Vulcain*, dans la *Grande Encyclopédie*.

3. S. Reinach, *Statuaire*, II, p. 39-40 ; IV, p. 26.

claudication marquée définit nettement un bronze du Musée Britannique <sup>1</sup>.

C. *Cortège des Olympiens*. — Au premier rang l'on peut placer les **Dioscures** <sup>2</sup> ou fils de Jupiter, **Castor** et **Pollux**. Ils sont passés tels quels, par la Grande-Grèce, dans le Panthéon romain : on les y retrouve coiffés du *pileus* ou bonnet pointu, la chlamyde attachée

sur l'épaule et retombant derrière le dos, armés de la lance et tantôt galopant (fig. 207) <sup>3</sup>, tantôt debout à côté de leurs chevaux (fig. 208) <sup>4</sup>. On les rencontre rarement dans la statuaire antique, mais ils figurent sur nombre de médailles, principalement de la République <sup>5</sup>. Ils sont, dans les combats, les protecteurs de l'armée et plus particulièrement de la



Fig. 207. —  
Les Dioscures  
galopant.



Fig. 208. —  
Les Dioscures  
au repos

cavalerie romaine : mais en même temps, divinités marines comme en Grèce, ils guident les navires vers le port, et les deux étoiles qui brillent au-dessus de leurs têtes rappellent leur rôle de phares vivants. Enfin un caractère nouveau complète sous l'Empire leur personnalité : les scènes mythologiques auxquelles ils furent mêlés (chasse de Calydon, mort de Méléagre, enlèvement des Leucippides), la vie alternative des deux frères se succédant au ciel et aux Enfers, tout cela fournissait matière à des allégories funèbres, qui fourmillent sur les cippes et principalement sur les sarcophages.

La messagère des dieux, Iris, a presque complètement disparu, dans l'art romain, où Mercure suffit à ce rôle.

En revanche, les **Heures** <sup>6</sup> sont restées au service de Jupiter, au nom de qui elles règlent le cours de l'année : à l'époque romaine elles sont au nombre de quatre et, pour ce motif, se confondent avec

1. *A Guide to greek and roman life*, p. 127, fig. 114; Baumeister, *Denkmäler*, I, p. 642, fig. 713.

2. Furtwängler, dans Roscher, *Lexikon*; M. Albert, dans Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Dioscuri*.

3. D'après Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 2446.

4. D'après Saglio, fig. 2445.

5. Grueber, *Coins of Roman Republic*, pl. viii, 1 à 7.

6. Hild, dans Saglio, *Dict. des Ant.*; Rapp, dans Roscher, *Lexikon*, et Jolles, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*, au mot *Horae*.

les **Saisons**, chacune nettement différenciée de ses voisines par sa mise et ses attributs <sup>1</sup>; parfois elles sont remplacées par des génies virils <sup>2</sup>.

Les **Grâces**, personnifications du charme et de la beauté, suivantes de Vénus et d'Apollon, conservent les apparences que leur a prêtées l'art hellénistique : elles sont entièrement nues, à demi enlacées, et tiennent quelque attribut, fleurs, épis, fruits ou rameau <sup>3</sup>; on ne les trouve vêtues que sur les sarcophages, dans les scènes de fiançailles.

Les **Muses** <sup>4</sup>, dont le culte est né en Piérie, dans la région thesalo-macédonienne où l'on situait l'Olympe, étaient devenues peu à peu, par un travail obscur, les divinités patronnesses et inspiratrices du chant, de la poésie et de toutes les créations de l'esprit. Dans cette société romaine éduquée par les Grecs et gorgée de littérature, elles trouvèrent naturellement un milieu favorable au développement de leur personnalité. Une évolution, commencée de très bonne heure, mais lente, s'acheva alors : la manie pédantesque des lettrés du temps, unie au goût de la précision qui était chose romaine, tendit à marquer de façon plus distincte le rôle de chaque Muse. Les neuf sœurs formaient toujours à l'époque grecque classique un groupe impersonnel, où la fantaisie individuelle répartissait librement les noms et les fonctions. L'âge hellénistique commence à fixer le caractère de chacune, mais incomplètement, et les poètes romains du grand siècle y mettent encore beaucoup d'arbitraire. A l'époque du Haut-Empire seulement prédomine une conception moins flottante : elle fait de **Clio** la Muse de la gloire, donc de l'histoire qui la consacre, et la représente déroulant un *volumen* ; à **Enterpe**, symbole de la joie, elle donne une double flûte (*tibia*) ; **Thalie**, Muse de la végétation, des jeux rustiques, se voit réserver la comédie née du *kómos* champêtre, comme on appelait la danse traditionnelle des fêtes dionysiaques : parée de lierre ou de pampres, cette Muse a pour attributs le masque comique et le *pedum*. **Melpomène**, d'abord inspiratrice de tous les chants, finit par représenter seulement la tragédie, dont elle tient le masque emblématique,

1. Baumeister, *Denkmäler*, I, p. 700 et suiv. : S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 262. 1 (Louvre). Peinture pompéienne : *Museo Borbonico*. XIV, pl. II et XXXII.

2. Relief de Cassel : S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 57, 9 : Saglio, *op. cit.*, fig. 3879.

3. S. Reinach, *Statuaire*, I, p. 152, 2 (Louvre) ; p. 340, 5 (Vatican).

4. O. Bie, dans Roscher, *Lexikon*, et Navarre, dans Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Musae*.

avec la massue d'Hercule ou la peau de lion, particularité moins explicable. **Terpsichore**, primitivement préposée aux chœurs de danse, a désormais la lyre en main. **Érato**, peu différente, représente la poésie érotique et s'accompagne de la cithare. **Polymnie** est de toutes la moins caractérisée : on interpréta son nom de deux manières : elle dictait les hymnes, donc les chants en l'honneur des dieux et des héros ; ou bien symbolisait la mémoire et prenait une attitude de méditation silencieuse ; ainsi les Romains en vinrent-ils sur le tard à mettre sous son patronage la pantomime, art muet. **Uranie** ne se cantonna qu'à la longue dans l'astronomie et eut pour attributs la sphère céleste, avec la baguette ou le compas, pour y marquer la position des astres. **Calliope**, Muse « à la belle voix », après avoir beaucoup varié, se confina dans l'éloquence et prit en main le stylet et les tablettes. Tels sont, à très peu près, les rôles respectifs dans le groupe de peintures campaniennes au Louvre <sup>1</sup>, où chaque Muse — Euterpe manque seule — est accompagnée d'une inscription grecque qui indique son nom et sa fonction. Les statues de Muses sont fort nombreuses dans

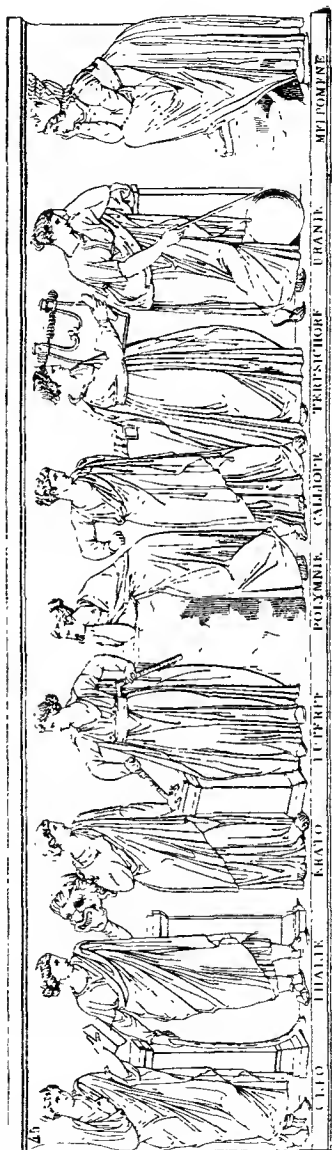


Fig. 209. — Les neuf Muses

1. Cf. Roscher, *ibid.*, p. 3273 à 3278.

nos collections <sup>1</sup>, mais toutes ont subi des restaurations arbitraires en ce qui concerne les attributs : plus d'une affecte une pose inexplicable : la jambe gauche relevée et posant sur un rocher. Pourtant le groupe de la Villa Cassius, au Vatican <sup>2</sup>, rappelle assez exactement les fresques d'Herculanum. Ce sont encore les sarcophages de basse époque, où le défunt, un lettré ou un homme de science, s'est fait représenter au milieu du chœur sacré, qui restent le plus conformes à la répartition canonique (fig. 209) <sup>3</sup>. L'« Apothéose d'Homère », d'Archélaos de Priène <sup>4</sup> 1<sup>er</sup> siècle? témoigne au contraire à cet égard d'une grande indépendance.

D. *Divinités de la terre.* — Le culte de **Cérès** <sup>5</sup> est certainement d'origine italique puisque le nom lui-même doit être mis en rapport avec *creare* ; mais tel que nous le connaissons, il n'a plus rien que d'hellénique. La religion de **Déméter**, implantée d'abord dans la Grande-Grèce, fut adoptée avec empressement par la Campanie, région agricole par excellence, très propre à la culture des céréales, qui la transmit aux Romains. Ceux-ci, dès 496, en un temps de disette, firent élever un temple à Cérès par des artistes grecs ; les rites, les formules récitées, les instruments du culte, les prêtresses même, tout fut grec dans les fêtes de Cérès, fixées aux mêmes époques de l'année que celles de Déméter : les artistes enfin, qui représentèrent la déesse, copièrent tout simplement les modèles helléniques.

Il est d'ailleurs extrêmement difficile de retrouver une Cérès authentique parmi les nombreuses statues de femmes drapées de nos collections : beaucoup pourraient être aussi bien des Junons, et les attributs, restitués dans la plupart des cas, ne donnent aucune base certaine à l'interprétation. D'autres monuments, plus intégralement conservés, reliefs à scènes développées, monnaies avec légendes explicatives, ne laissent du moins pas douter des traits essentiels de cette physionomie : on a conçu Cérès, tantôt comme une toute jeune femme, tantôt comme une matrone qui vient de

1. S. Reinach, *Statuaire*, I, p. 257 à 284 ; II, p. 301 à 308. Voir la série des Muses, statues trouvées dans les fouilles de Milet en 1905, copies du n<sup>o</sup> siècle de notre ère, au musée de Constantinople : Mendel, *Sculpt. du Mus. ottom.*, I, p. 320 et suiv. ; n<sup>o</sup> 115 et suiv.

2. Amelung, *Skulpt. des Vatik.*, II, p. 40 et pl. v. 13 : cf. encore pl. xcvi.

3. D'après Clarac, pl. ccv.

4. S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 484 ; Saglio, *op. cit.*, fig. 5209.

5. F. Lenormant, dans Saglio, *Dict. des Ant.* ; Birt, dans Roscher, *Lexikon*, et Wissowa, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*

parvenir à la maturité, mais toujours d'aspect grave et digne, ayant droit au sceptre qui explique ou souligne cet aspect général. Divinité nourricière, elle a pour attributs la plupart des végétaux, mais principalement les épis, parfois le pavot ou la pomme. Elle est représentée, tantôt debout, tantôt trônant; les fresques pompéiennes lui prêtent en outre la couronne d'épis; dans l'une de ces peintures, en plus de la gerbe qu'elle soutient du poignet, d'autres sont disposées à ses pieds, dans une corbeille <sup>1</sup>; ailleurs, la corbeille est dans sa main et remplie des prémisses de la récolte <sup>2</sup>. Un de ses attributs indiscutables, mais qu'il ne faut guère chercher dans les monuments de basse époque, est le *calathus* <sup>3</sup>, souvent remplacé par le voile, qui appartient assez généralement à toutes les divinités nationales. Sa sollicitude s'étend aussi aux animaux agricoles, en particulier au bœuf de labour, parfois figuré en sa compagnie <sup>4</sup>. Le porc également a sa place dans les rites éleusiniens, comme instrument de purification; et quelquefois les idoles au type de Cérès la montrent portant une truie <sup>5</sup>; le flambeau, dont la signification est toute semblable, complète cette symbolique: une statuette de Rome <sup>6</sup> (fig. 210) lui donne le voile, la torche allumée et les épis. Les serpents, qui accompagnent fréquemment la déesse <sup>7</sup>, soulignent son caractère chthonien.



Fig. 210. — Cérès.

Dans l'art grec, Déméter était fréquemment associé aux scènes de rapt de sa fille, comme celle-ci participait au rôle nourricier de sa mère, au point que leurs attributs se confon-

1. Roscher, *op. cit.*, I, p. 859; *Museo Borbonico*, VI, pl. LIV.

2. Roscher, *ibid.*, p. 861; *Museo Borbonico*, IX, pl. xxxv.

3. Relief d'Éleusis (Louvre): Baumeister, *Denkmäler*, I, p. 416, fig. 157; Saglio, *op. cit.*, fig. 1310; S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 253, 1.

4. Helbig, *Wandgemälde*, n° 179.

5. Statuette de terre cuite du Louvre: calathus, flambeau et porc (Saglio, *op. cit.*, fig. 1321).

6. S. Reinach, *Statuaire*, I, p. 213, 1; ici d'après Saglio, *op. cit.*, fig. 1318.

7. Relief de Florence: Saglio, *op. cit.*, fig. 1294; S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 24, 4.

daient parfois : mais la religion romaine n'a guère retenu *Koré* (Proserpine) que comme déesse des Enfers <sup>1</sup>.

De Campanie encore, et en même temps que Cérès, est venu à Rome le culte de *Bacchus* <sup>2</sup>. Il a, sinon remplacé, du moins absorbé, celui de *Liber Pater* <sup>3</sup>, vieille divinité italique, agraire au sens large du mot. Le triomphe de la mythologie grecque a fait prévaloir exclusivement les attributs de *Dionysos*, dieu de la vigne, des vendanges, du vin et des vigneron, et les types plastiques que l'art grec avait conçus : les plus anciens monuments figurés de travail



Fig. 211. — Bacchus.

romain gardèrent d'abord celui du *Bacchus* barbu — à cause de l'épithète *Pater* —, mais comme celui-ci était déjà, à cette époque, presque complètement abandonné dans les ateliers de l'Orient hellénique, le goût romain suivit cet exemple et n'adopta que le type du dieu juvénile imberbe (fig. 211) <sup>4</sup>.

Les nombreux symboles dionysiaques <sup>5</sup> sont les suivants : le thyrsé, bâton en forme de lance, enguirlandé et entouré de lierre, terminé par une pomme de pin ou quelquefois une pointe : la grappe de raisin ; les vases servant à boire ou à puiser le vin, principalement le canthare et le rhyton ; la nébride ou peau de faon, ou bien encore une peau de bouc. Parmi les animaux sauvages, Bacchus a apprivoisé le lion et la panthère, qui traînent son char ou lui servent de montures. Comme, en outre, son culte a un caractère mystérieux, que des thiasés, qui ont pris son nom, célèbrent des fêtes

1. Voir plus bas, G.

2. F. Lenormant, dans Saglio, *Dict. des Ant.*

3. De même la *Libera* italique (Wissowa, dans Roscher, *Lexikon*, et J. Toutain, dans Saglio, *Dict. des Ant.*) n'eut plus qu'une physionomie et des attributs purement dionysiaques : la couronne de pampres, ou de lierre, de grappes de raisin, le thyrsé, la panthère couchée à ses pieds. Voir les deniers de L. Cassius : Grueber, *Coins of Roman Republic*, I, p. 387 ; pl. xli, 20 (revers).

<sup>4</sup> D'après Babelon-Blanchet, *Bronzes de la Bibl. Nat.*, n° 371. Le dieu, couronné de lierre, tient ici de la main droite un grain d'encens, de la main gauche une cassolette.

5. Cf. Baumeister, *Denkmaler*, I, p. 428 et suiv.

orgiastiques, à ces symboles s'ajoute la ciste mystique <sup>1</sup>, corbeille ronde à couvercle, servant à conserver, cachés aux yeux des profanes, ces objets sacrés dont la révélation aux mystes constituait l'acte essentiel des initiations; sans doute avait-elle une origine orientale, car elle est représentée d'abord sur une foule de monnaies d'Asie Mineure, dénommées par suite cistophores (II<sup>e</sup>-I<sup>er</sup> siècles avant J.-C.). Elle renfermait des grenades, des tiges de fêrûle, des rameaux de lierre, des gâteaux en forme de cœur, et un serpent vivant, emblème du dieu lui-même. Elle devient extrêmement fréquente dans les scènes bachiques d'époque romaine : elle y est portée par le dieu ou simplement posée à terre ; le couvercle est plus ou moins soulevé, et l'on voit émerger la tête du reptile.

Les statues de Dionysos-Bacchus sont fort nombreuses <sup>2</sup> ; quelques-unes le figurent tout enfant, mais avec les mêmes attributs que dans l'adolescence <sup>3</sup> : il tient des grappes de raisin, des fruits, un canthare ou une corne à boire, dans les petits bronzes une boîte à parfums. Le plus souvent, c'est le jeune homme, aux longs cheveux calamistrés, dont les boucles tombent gracieusement sur ses épaules, et couronné de fruits, de fleurs et de feuillages ; la nudité complète fait valoir ses formes élégantes, généralement élancées : il porte négligemment la nébride, ou la pardalide (peau de panthère) et, dans quelques exemplaires, est chaussé de hauts brodequins ; souvent il s'appuie ou s'adosse à un tronc d'arbre, autour duquel s'enroule un cep de vigne chargé de grappes, et à ses pieds folâtre la panthère apprivoisée.

On ne doit pas confondre avec Bacchus, malgré les ressemblances, une divinité poétique des Grecs, **Hymenaeus** <sup>4</sup> ; il fut conservé par les Romains et se rencontre, couronné de fleurs, roses et marjolaines, dans nombre de scènes de sarcophages. Son type est d'ailleurs composite : il a parfois des ailes, comme Cupidon ; parmi ses attributs sont encore la flûte, les noix, pommes, grenades, symbole d'amour et de fécondité ; mais aussi le flambeau et les têtes de pavot, emblèmes moins joyeux, car les épisodes auxquels il est mêlé ont d'ordinaire un caractère funeste et tragique : on y associe l'idée de la mort à celle du mariage.

1. *Tacita secreta cistarum*, dans Apulée, *Metam.*, VI, 2 : *plenae tacita formidine cistae* : Val. Flaccus, II, 267.

2. S. Reinach, *Statuaire*, II, p. 112 et suiv.

3. *Ibid.*, p. 125 et suiv.

4. Sauer, dans Roscher, *Lexikon*, et Hild. dans Saglio, *Dict. des Ant.*

Le Bacchus indien <sup>1</sup> apparaît surtout dans les reliefs de sarcophages, au milieu de son nombreux cortège. Ce dernier constitue tout un monde en vérité, et il y a dans ses représentations une telle variété, une telle liberté d'invention, que la plupart de ces monuments n'ont à peu près plus rien de foncièrement religieux et ne relèvent que de la sculpture « de genre » : nous en étudierons quelques spécimens sous cette rubrique. Nous devons cependant définir en quelques mots ce que sont les suivants de Bacchus.

Le dieu ne paraît pas toujours seul, même dans la statuaire : on le voit aussi accompagné, soit de la nymphe Ariane qu'il aime, soit d'un Satyre ou d'une Ménade.

Les **Satyres** <sup>2</sup> sont des génies de nature à demi animale, symbolisant les énergies naturelles des eaux, des vents, des forêts et des montagnes sous un aspect libre et joyeux ; l'esprit romain n'y a pas ajouté le moindre trait : il a adopté tous les modèles helléniques, et avec une telle prédilection qu'il les a fait servir, plus encore que les Grecs, au décor de l'habitation et d'une foule d'objets de la vie courante : fontaines, sièges, tables, réchauds, lampes et candélabres, etc.). Il y a deux sortes de Satyres : le type juvénile et le vieillard ou Silène.

**Silène** a une longue barbe ; le front tantôt dégarni, tantôt chargé d'une opulente chevelure frisée et entremêlée de feuillages ; généralement nu, quelquefois velu, et le ventre rebondi, il symbolise l'ivresse, et son attribut essentiel, en dehors de la syrinx et du *pedum*, est l'outre volumineuse qu'il porte sur l'épaule, ou dont il se fait un oreiller après libations trop longues <sup>3</sup>. Souvent il s'abandonne aux attitudes lascives, en compagnie d'une Nymphe ou d'un hermaphrodite.

Le Satyre jeune ressemble tellement à Apollon, de visage, de corps, de poses et d'attributs, que souvent l'on ne peut le distinguer que grâce aux oreilles pointues qu'il a en commun avec Silène ; volontiers il joue de la flûte, de la syrinx ou des cymbales ; lui aussi connaît les aventures galantes, les gestes licencieux, se charge de l'outre et apprécie le jus de la treille, mais il se borne à une légère ébriété <sup>4</sup>.

1. S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 196, 1 ; 227, 1 ; 443, 1 ; 539, 1 ; III, p. 184, 1 ; 251 ; 274, 2 ; 338, 1, etc.

2. G. Nicole, dans Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Satyri* ; Kuhnert, dans Roscher, *Lexikon*, au mot *Satyros*.

3. S. Reinach, *Statuaire*, II, p. 48 et suiv.

4. S. Reinach, *ibid.*, p. 134 et suiv.

Les peintures de Pompéi montrent les Satyres, jeunes et vieux, adonnés à presque toutes les occupations de la vie humaine, dans une note bouffonne des plus savoureuses. Ils sont fréquemment associés aux animaux dont la nature est toute voisine de la leur.

Les **Ménades** <sup>1</sup>, dont le nom indique bien la caractéristique primitive (le délire orgiastique), ont à l'époque romaine une personnalité beaucoup plus vague; on les rencontre encore dans ce carnaval fastueux qu'est devenu le thiasse bachique, mais elles apparaissent plutôt isolées, belles élégantes qui dansent en une foule de mouvements variés, ou chevauchent quelque fauve, et gardent des attributs que justifiait leur rôle originel : le thyrsse, les crotales, les cymbales et le tympanon. Dans une superbe peinture d'Hereulanium <sup>2</sup>, on en voit une qui a sauté sur le dos d'un Centaure.

**Centaures** <sup>3</sup> et **Centauresse**s symbolisent les tribus primitives encore sauvages, aux instincts lubriques, intempérants. Ils sont un compromis entre deux natures : humaine et animale. Dans les ouvrages d'époque hellénistique ou romaine, tout le corps est d'un cheval, sauf que la tête et le cou sont remplacés par un buste d'homme ou de femme. Ils appartiennent aussi au cortège de Bacchus, et dans les reliefs ils font leur partie au milieu des autres suivants, traînant le char du dieu triomphateur, jouant de la lyre, taquinés par Éros ou lutinant des Nymphes.

Avec le Satyre la mythologie grecque a bien souvent, sur le tard, confondu le personnage de **Pan** <sup>4</sup>. Celui-ci était une personnification de la vie pastorale; il passait pour fils d'Hermès et d'une Nymphe; néanmoins on le concevait comme à moitié animal, avec les pieds et les cornes d'un bouc, même, au v<sup>e</sup> siècle, avec la tête d'un bouc — de là le nom d'Aegipan. Mais le type se fit de plus en plus humain, quoiqu'il restât fréquemment beaucoup de bestialité dans l'expression. Entré, lui aussi, dans le thiasse dionysiaque, Pan a finalement une légende bourrée d'épisodes divers et une physionomie multiforme, d'où l'abondance de ses attributs : avant tout le *pedum* du berger nomade et le chien, puis la syrinx qu'il avait

<sup>1</sup> Adr. Legrand, dans Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Maenades*; Rapp, dans Roscher, *Lexikon*, au mot *Mainaden*.

<sup>2</sup> Saglio, *op. cit.*, fig. 4470.

<sup>3</sup> L. de Ronchard, au mot *Centauri*, dans Saglio, *op. cit.*; Roscher, au mot *Kentauren*, dans son *Lexikon*.

<sup>4</sup> Hild, dans Saglio, *Dict. des Ant.*; K. Wernicke, dans Roscher, *Lexikon*, III, I, p. 1473 et suiv.

inventée et qui fut désignée du nom d'une Nymphe qu'il courtisait ; l'amphore, la coupe, la corne à boire, la corbeille de fruits, la panthère, l'outre, le thyrsé, les grappes de raisin, le tympanon, la flûte, etc., tous souvenirs de son activité bachique. Un relief de terre cuite du British Museum nous fait très bien saisir les divers aspects possibles de Pan, en juxtaposant trois visages : le Pan coiffé de lierre, suivant de Bacchus, bonhomme et rieur ; le Pan revêché et brutal, berger courroucé ; et au milieu, figure effroyable avec des poils hérissés et des yeux agrandis, le dieu qui par moments, par les sons amplifiés de sa voix ou de sa syrinx, provoque la « terreur panique ».

Nous aurions presque pu compter parmi les divinités de souche anatolienne **Priape** <sup>2</sup>, dont le culte naquit et garda son centre principal dans la région de Lampsaque : mais il fut hellénisé de si bonne heure qu'on est en droit de le rattacher au groupe gréco-romain



Fig. 212. — Priape.

des dieux rustiques ; il procurait la fécondité aux champs et aux troupeaux et, par extension, satisfaisait les désirs des époux. Aussi quand la statuaire, dans l'art alexandrin, conçut le type de Priape : un homme d'aspect bestial, la tête entourée d'un linge et vêtu d'une longue robe, elle eut soin de retrousser celle-ci par devant, à la fois pour y loger une masse de fleurs et de fruits et pour découvrir le phallus, son signe distinctif, symbole de la génération et amulette contre la fascination, qui stérilise la terre et les bestiaux (fig. 212) <sup>3</sup>. D'autres fois, on lui prêtait une apparence moins ostensiblement obscène, et le priapisme se marquait par une tension de la robe en bonne place, ou par la curiosité d'un enfant qui la soulevait, pour regarder par dessous.

*E. Divinités des espaces, des astres et des phénomènes météorologiques.* — Le ciel était considéré comme une

1. *Die antiken Terrakotten*, IV, 2, pl. xxxi, 2 ; Saglio, *op. cit.*, fig. 5493. S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 489, 5.

2. F. Cumont, dans Saglio, *Diet. des Ant.*, et Stoll, dans Roscher, *Lexikon* : au mot *Priapus*.

3. Bronze de la collection Warocqué : S. Reinach, *Statuaire*, II, p. 74, 5. = III, p. 232, 4 ; Saglio, *op. cit.*, fig. 5797.

sphère, qu'un des Titans, **Atlas** <sup>1</sup>, avait été condamné à soutenir : ce mythe, à partir de la fin de l'âge hellénistique, eut sa représentation dans la statuaire, notamment avec le célèbre Atlas Farnésien de Naples <sup>2</sup>. On donnait également au ciel l'aspect anthropomorphique, et alors **Uranus** <sup>3</sup> devenait un homme barbu, nu à mi-corps, soulevant des deux bras son manteau flottant, en demi-cercle au-dessus de sa tête, comme sur la cuirasse de Prima Porta (fig. 328). L'art prêtait très communément ce geste à toute personification allégorique dont l'empire s'étendait sur de vastes espaces ; la figure qui le reproduit sur la Colonne Trajane <sup>4</sup> est probablement **Nox** <sup>5</sup> : elle déploie son voile pour qu'il projette les ténèbres.

L'**Aurore** a été l'objet, à l'époque romaine, de peu de représentations ; sur un denier de la *gens Plautia* <sup>6</sup>, elle s'avance, les ailes ouvertes, conduisant quatre coursiers fougueux et brandissant un rameau avec lequel elle répand la rosée.

Le Soleil (**Sol**) <sup>7</sup> comptait certainement parmi les divinités primitives de l'Italie, car son influence sur l'agriculture est considérable : seulement on ne lui rendait peut-être qu'un culte abstrait et sans images ; en tout cas, le type plastique donné à *Sol* dans le monde romain trahit l'emprunt pur et simple de celui d'**Hélios** : monté sur un quadrigé, symbole, pour quelques-uns, des quatre saisons, ou des quatre éléments, il avait l'aspect d'un homme jeune, énergique, à la tête puissante, aux yeux expressifs, la chevelure agitée comme par le même vent qui faisait flotter ses vêtements : il portait une couronne de rayons ou un nimbe radié. Un relief de Narbonne <sup>8</sup> le représente à mi-corps, sortant du sein des flots et chassant les ténèbres, de la torche qu'il tient levée. Composition toute grecque, mais d'inspiration orientale ; et, en effet, ce sont les Baals syriens et Mithra qui devaient attirer à ce culte la faveur universelle <sup>9</sup>. Mais les représentations monétaires du dieu restent

1. Wernicke, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*

2. S. Reinach, *Statuaire*, I, p. 468, 1.

3. G. Lafaye, dans Saglio, *Dict. des Ant.*

4. S. Reinach, *Reliefs*, I, p. 368, 3.

5. Hild, au mot *Nox*, dans Saglio, *op. cit.* ; Weiszäcker, au mot *Nyx*, dans Roscher, *Lexikon*.

6. Grueber, *Coins of Roman Republic*, I, p. 516-517 ; pl. L, 15 à 17 (revers).

7. F. Cumont, dans Saglio, *Dict. des Ant.*, et Fr. Richter, dans Roscher, *Lexikon*, au mot *Sol* ; Jessen, au mot *Helios*, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*

8. Saglio, *op. cit.*, fig. 6497 ; Espérandieu, *Bas-reliefs*, I, p. 254, n° 343.

9. Voir plus bas, § IV, B et D.

conformes au type hellénique <sup>1</sup> : il garde en main le globe, emblème de la domination du monde, ou l'aigle ; il est monté sur Pégase, plus souvent debout dans son quadriga qu'il conduit avec le fouet ; parfois on lui confère pour attributs l'arc ou la lance, une palme ou un trophée.

Quoi qu'il en soit des origines du culte de **Luna** <sup>2</sup> en Italie, il n'est pas douteux que le type de la déesse n'y a rien d'original. Tantôt il est conforme au type grec classique de la Séléné, assise sur sa cavale <sup>3</sup>, tenant une longue torche, ou traînée par deux chevaux <sup>4</sup> ; tantôt, et plus souvent, il se ressent des nouveautés qu'apporta la période hellénistique, où une demi-confusion s'établit avec Artémis. Bien que la déesse elle-même représentât la lune, on plaçait volontiers auprès d'elle un croissant ; l'idée du croissant s'étant, par les cornes, associée à celle de la monture ou de l'attelage, ceux-ci n'eurent plus rien de commun avec les chevaux qui transportaient Séléné à l'époque grecque : *Luna* monta sur un bouc ou une génisse, ou sur un char tiré par deux taureaux <sup>5</sup> ; on lui laissa d'ailleurs, au-dessus de la tête, l'écharpe arrondie en demi-cercle par le vent.

L'art grec avait prêté aux **Vents** <sup>6</sup> une physionomie un peu bestiale ; ce dernier caractère disparaît dès l'époque hellénistique et manque complètement par la suite <sup>7</sup>. On connaissait huit vents, répondant aux quatre points cardinaux et à quatre directions intermédiaires. Ils sont très rares en sculpture, surtout dans la statuaire ; signalons principalement l'autel des vents de Carnuntum <sup>8</sup>, qui n'en admet que quatre : ce sont des personnages nus, avec des ailes dans la chevelure, emblème de leur rapidité, et, ce qui devient leur attribut essentiel à l'époque romaine, soufflant dans une conque, une trompe allongée, par laquelle ils canalisent leur haleine ; pour exprimer l'effort, on leur fait parfois placer la main droite derrière

1. Saglio, *ibid.*, fig. 6501 à 6503.

2. Adr. Legrand, dans Saglio, *Dict. des Ant.* ; Aust, dans Roscher, *Lexikon*.

3. Cf. Faustine en Lune : Saglio, *op. cit.*, fig. 4657.

4. Monnaie de la gens *Valeria* : Grueber, *Coins of Roman Republic*, I, p. 536 : pl. LIII, 8-9 (revers).

5. Sarcophage d'Endymion au Louvre : S. Reinach, *Statuaire*, I, p. 60 et 63. Diptyque de Sens : Id., *Reliefs*, II, p. 307, 2-3 ; Saglio, *op. cit.*, fig. 4656.

6. Baumeister, au mot *Windgötter*, dans ses *Denkmäler* ; R. Lantier, au mot *Venti*, dans Saglio, *Dict. des Ant.*

7. Voir les sculptures de la Tour des Vents, à Athènes, 1<sup>er</sup> siècle avant J.-C. : Baumeister, *loc. cit.*, III, p. 2116, et S. Reinach, *Reliefs*, I, p. 57.

8. Saglio, *op. cit.*, fig. 7381.

la nuque. Dans quelques exemplaires, leurs têtes seules sont indiquées ; ils figurent à mi-corps sur plusieurs sarcophages ; quand ils affectent la forme humaine entière, leur place est d'habitude aux angles des monuments, car les vents sont censés venir des quatre coins du monde.

F. *Divinités des eaux*. — **Neptune** <sup>1</sup> fut certainement un des dieux primitifs de Rome : mais nous ignorons entièrement le rôle qu'on lui prêtait ; il devait du moins être en relation avec l'élément liquide, puisque du jour où *Poseidon*, vénéré dans l'Italie méridionale, fut connu plus au Nord, une assimilation complète s'opéra et Neptune devint le dieu de la mer, avec les attributs de l'autre. Il est représenté le plus souvent debout et entièrement nu ; il a un visage grave, prolongé par une barbe épaisse et encadré d'une abondante chevelure ; l'une et l'autre semblent en désordre : les mèches se recourbent, s'entrecroisent, imitent les remous de l'onde amère ; c'est ce que rend la mosaïque de Palerme, du I<sup>er</sup> siècle de notre ère, d'après un modèle un peu plus ancien. L'insigne propre à Neptune est le trident : — d'ailleurs, la raison d'être de cet instrument entre ses mains demeure mal expliquée — ; fréquemment un dauphin l'accompagne <sup>2</sup>, dont il tient la queue ou sur lequel il pose un pied, quand ce n'est pas sur un rocher.

Sans ces deux attributs, on aurait peine quelquefois à distinguer ses effigies de celles de Jupiter ; il en est beaucoup de mutilées, et d'autres restaurées avec trop de fantaisie <sup>3</sup>. Mais un Neptune indubitable est en relief sur l'*Ara Neptuni* du Capitole <sup>4</sup> : il s'appuie sur le trident comme sur un sceptre, tient le dauphin de l'autre main tendue ; par derrière retombe le manteau, dont un seul pan est rejeté sur l'épaule gauche.

Sous l'influence de la mythologie grecque, la dévotion romaine prêta des traits humains aux sources et aux fleuves, notamment au premier de tous, **Oceanus** <sup>5</sup>, qui reçut un visage assez analogue à celui de Neptune, mais avec, en plus, une couronne de roseaux et

1. Wissowa, dans Roscher, *Lexikon*, et F. Dürrbach, dans Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Neptunus*.

2. Le trident du Neptune de Bruxelles (Cumont, *Sculpt. de Bruxelles*, p. 62 et suiv., n° 51), relief mutilé d'époque romaine, est relié à son manche par deux dauphins.

3. Cf. S. Reinach, *Statuaire*, I, p. 128 : II, p. 28 et suiv.

4. *Mus. Capitol.*, pl. LXXX : S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 179, 7.

5. Cf. Weisäcker, au mot *Okeanos*, dans Roscher, *Lexikon*.

les cornes de taureau, signe de l'allure bondissante des eaux agitées<sup>1</sup>, et que remplacent parfois, principalement dans les mosaïques, des pinces de homard, attribut commun aux divinités marines.

Les têtes de **Fleuves**<sup>2</sup> ont toutes la même apparence mouillée et ruisselante. D'autre part, ils sont figurés à demi allongés, d'ordinaire un coude, ou l'avant-bras, appuyé sur une urne d'où l'eau s'épanche. Ils ont fréquemment la corne d'abondance, qui rappelle leur action fertilisante. Plusieurs statues du Nil (fig. 213) sont accompagnées d'une foule de petits corps d'enfants, allusion à ses crues. Quant au Tibre, le plus vénéré des fleuves, on lui met aussi en main un gouvernail, symbole de la navigation.



Fig. 213. — Le Nil<sup>3</sup>.

Dans la mythologie figurée, l'élément liquide comprend encore une foule de personnalités secondaires. Le fleuve Océan avait des filles, qu'on voit rangées autour de leur père, dans un relief de bronze du British Museum<sup>4</sup>; l'une d'elles, **Amphitrite**, est devenue l'épouse de Neptune; un bas-relief de Munich représente leurs noces: assis côte à côte sur un char, ils sont trainés par des **Tritons**<sup>5</sup>. Ces derniers sont les suivants des principales divinités marines; ils ont habituellement la silhouette d'adolescents imberbes, hommes jusqu'à la ceinture et finissant en simple ou double queue de poisson. L'art romain en a rapproché les **Néréides**, dont il a multiplié les représentations sur les sarcophages: elles y figurent complètement dévêtues, avec les mêmes queues de poissons, au lieu de chevaucher simplement, comme dans l'art grec, des hippocampes ou autres monstres, tels que les centaures marins. L'instrument habituel des Tritons est la conque.

Les Romains ont également rétréci et précisé la conception des

1. Cf. le buste colossal du Valican, dans Roscher, *op. cit.*, III, p. 818, fig. 3, et le buste du Cabinet des Médailles: Babelon-Blanchet, *Bronzes de la Bibl. Nat.*, p. 30, n° 64.

2. Wasser, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*, et Lenhardt, dans Roscher, *Lexikon*, au mot *Flussgötter*; Hild, au mot *Flumina*, dans Saglio, *Dict. des Ant.*; S. Reinach, *Statuaire*, I, p. 429-435.

3. Monnaie d'après Saglio, *op. cit.*, fig. 3113.

4. Roscher, *Lexikon*, III, p. 819; S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 487, 5.

5. Autel d'Ahenobarbus: Strong, *Rom. Sculpture*, pl. vi, 1; S. Reinach, *Reliefs*, I, p. 277, 1.

**Nymphes** <sup>1</sup>. La Grèce personnifiait en elles toutes les forces naturelles qui président à la croissance et à la fécondité : ils limitèrent ce rôle : pour eux, les Nymphes ne sont plus que des Naïades, ayant les eaux douces sous leur empire. Ils les représentent cheveux au vent, nues jusqu'aux hanches, et les jambes drapées, tantôt étendues à la façon des Fleuves, tantôt debout, inclinant une urne ou tenant devant elles un bassin ou un grand coquillage <sup>2</sup>.

G. *Divinités de la mort et des Enfers*. — Sous les noms de *Mors* et d'*Orcus*, les Romains ne semblent pas avoir vraiment divinisé le pouvoir mystérieux qui interrompt la vie humaine ; ils n'ont même pas adopté le type classique de *Thanatos*, et celui d'*Hadès*, d'ailleurs peu matérialisé chez les Grecs — car il s'agissait d'un dieu assez impénétrable, craint bien plus qu'invocé —, se retrouve à peine dans quelques répliques de basse époque : le personnage redoutable res-semble alors à Jupiter trônant, en plus sombre et en plus négligé. Le document figuré le plus sûr est la statue de la Villa Borghèse, où **Pluton** <sup>3</sup> — de son nom latin — tenant le sceptre et la patère, est flanqué de Cerbère, le chien autour duquel s'enroule un serpent <sup>4</sup>. Ces traits caractéristiques sont aussi ceux du buste qui orne le tombeau des *Haterii* <sup>5</sup>.

Pourtant il est un groupe de monuments où Pluton reparaît bien des fois : ce sont les sarcophages dont la décoration reproduit le rapt de **Proserpine**, symbole, à l'origine, du renouvellement des saisons. A l'époque romaine, la *Koré-Perséphone* des Grecs n'a conservé que ses attributions de déesse des morts ; c'est la vierge enlevée par le dieu des ombres, puis délivrée par les efforts de Mercure. Elle a surtout pour attribut la torche, mais qui ne paraît guère que dans les scènes de sarcophages.

**Hécate** <sup>6</sup>, physionomie complexe purement grecque, qui évoque les spectres terrifiants de la nuit et préside à la magie, fut adoptée à Rome principalement par le populaire, dont la mentalité se tra-

<sup>1</sup> Navarre, au mot *Nymphae*, dans Saglio, *Dict. des Ant.* ; Bloch, au mot *Nymphen*, dans Roscher, *Lexikon*.

<sup>2</sup> S. Reinach, *Statuaire*, I, p. 436 et suiv. ; II, p. 405 et suiv. ; cf. le relief de Rome, dans Baumeister, *Denkmäler*, II, p. 1033, et S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 386, 1, Vatican<sup>1</sup>.

<sup>3</sup> Navarre, dans Saglio, *Dict. des Ant.*

<sup>4</sup> Baumeister, *Denkmäler*, I, p. 620.

<sup>5</sup> Gusman, *Art décoratif*, pl. cxv ; S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 286, 3.

<sup>6</sup> P. Paris, dans Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Hecate* ; Heckenbach, au mot *Hekate*, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*

duisait dans son culte grossier. Elle s'y simplifia, n'y pénétra que sous forme de déesse lunaire et infernale ; on ne la rencontre plus que triple, *triplex*, *Trivia*, car elle est en même temps déesse des carrefours.

Un hékataion, c'est-à-dire une image cultuelle d'Hécate, comprend trois corps assemblés dos à dos ou, plus rarement, un seul corps à trois têtes. Ces têtes sont surmontées d'ordinaire de la haute tiare



Fig. 214. — La triple Hécate.

ronde 'polos', quelquefois — liberté plus récente — du bonnet phrygien, de couronnes ou de fleurons (fig. 214) <sup>1</sup> ; les mains portent des torches, des phiales ou patères à libations et divers attributs qui soulignent le caractère mystérieux et infernal : des clefs, poignards, fouets, cordes, serpents ; un ou plusieurs chiens accompagnent Hécate <sup>2</sup>. On l'a rapprochée, jusqu'à la confusion, de Diane chasseresse et mise en rapport avec Men et les Nymphes <sup>3</sup>.

Les sarcophages nous replacent aussi sous les yeux le conducteur des morts dans les Enfers, **Charon** ; mais, au lieu de la physionomie rébarbative (nez crochu, oreilles pointues) que lui prêtaient les Étrusques, ils nous rendent celle, plus atténuée, simplement morose, qu'il avait chez les Grecs de l'époque classique.

La vieille religion romaine n'avait fait aucune place au sommeil (**Somnus**) <sup>4</sup> dans ses *Indigitamenta* ; mais le mythe d'*Hypnos*, frère jumeau de *Thanatos*, dont il préparait les victimes, passa en Étrurie, où les artistes échangèrent le type de cette divinité : ce devint entre leurs mains un vieillard barbu, d'aspect grave, sévère et triste, qui se retrouve souvent sur les sarcophages romains, avec de grandes ailes aux épaules ou de petites aux tempes (ailes de papillon ou de chauve-souris) ; d'autres fois on voit revenir le type grec d'*Hypnos*, un bel adolescent, léger, presque planant, qui tient

1. D'après Saglio, *op. cit.*, fig. 3714.

2. Reinach, *Statuaire*, II, p. 322-323.

3. Id., *Reliefs*, II, p. 174. 2 : 248, 4 : 301, 5.

4. Hild, dans Saglio, *Dict. des Ant.*

d'une main une tige de pavots, de l'autre une corne renversée d'où sort quelque liquide apaisant <sup>1</sup>.

Comme génie de la mort, on aimait aussi à prendre **Cupidon**, bel enfant nu pourvu d'ailes, porteur d'une torche renversée, quelquefois, avec le même caractère, couché sur les attributs d'Hercule, la peau de lion et la massue.

II. *Divinités de la vie humaine*. — Nous avons vu qu'à la naissance des enfants présidait *Juno Lucina*, qui ne se laissa point absorber par l'Ilithyie hellénique. En revanche, l'**Esculape** <sup>2</sup> (*Aesculapius* romain n'est autre chose que l'*Asklépios* des Grecs. C'est d'ailleurs d'Épidaure que, pendant la terrible peste de 290 avant J.-C., on avait fait venir un des serpents familiers du dieu de la médecine, qui, à l'arrivée devant Rome, avait quitté son navire et gagné l'île du Tibre. Les rites du culte restèrent en Italie ce qu'ils étaient, de même que l'image du dieu. C'est celle d'un homme mûr, à longue barbe, les cheveux parfois ceints d'un bandeau ; il porte presque toujours un manteau qui laisse découverts le bras droit et une partie du buste, et ramené sur le bras gauche, mais qui enveloppe à peu près complètement les jambes. Son attribut spécifique est le bâton du médecin en tournée, bâton noueux, fait sans doute d'un bois à lui consacré et autour duquel le serpent s'enroule. Généralement Esculape est debout ; tantôt il a le bâton appuyé au creux de l'aisselle droite, la main gauche dissimulée dans les replis du manteau ; à ses pieds l'*omphalos*, pour une raison qui nous échappe <sup>3</sup> ; tantôt il manie un bâton plus court, n'atteignant qu'à mi-corps <sup>4</sup>, et il place la main libre sur la hanche ; ou il présente une patère <sup>5</sup>, ou il tient un *volumen* <sup>6</sup>, voire un bouquet de pavots <sup>7</sup>. Plusieurs animaux lui sont consacrés : le chien, en souvenir de celui qui l'avait découvert enfant, exposé sur une montagne ; la chèvre, en mémoire de celle qui l'avait nourri ; le coq, qu'on avait coutume de lui sacrifier.

Esculape n'apparaît guère couché ou assis que dans les bas-reliefs <sup>8</sup>

<sup>1</sup> *Ibid.*, fig. 6519 ; relief du Louvre : Altmann, *Grabaltäre*, p. 112, fig. 92.

<sup>2</sup> Thrämer, au mot *Asklepios*, dans Roscher, *Lexikon*, et dans Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.* ; F. Robiou, au mot *Aesculapius*, dans Saglio, *op. cit.*

<sup>3</sup> Statues du Latran (S. Reinach, *Statuaire*, II, p. 32, 1) ; de Berlin (p. 32, 7 ; de Naples I, p. 289, 7 ; du Vatican p. 289, 4 ; cette dernière montre, par exception, un Esculape jeune, imberbe.

<sup>4</sup> Reinach, *ibid.*, I, p. 287, 3 ; 288, 3-4 ; 289, 2-3, 8 ; II, p. 31, 4 ; 32, 2, 8 ; 33, 1, 4.

<sup>5</sup> *Ibid.*, II, p. 33, 8.

<sup>6</sup> Babelon-Blanchet, *Bronzes de la Bibl. Nat.*, p. 250, n° 598.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 251, n° 599.

<sup>8</sup> S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 13, 4 ; 163, 4 ; III, p. 180, 3.

et alors accosté d'habitude de sa fille **Hygie** <sup>1</sup>, déesse de la santé, dont les Romains ont conservé le nom, traduit à l'occasion par *Salus* ou *Valetudo*. Le type de celle-ci est moins fixe que celui d'Esculape : tantôt jeune fille, tantôt matrone, amplement drapée, avec un voile qu'elle élargit parfois au-dessus de sa tête, elle tient ordinairement une patère où le serpent vient s'abreuver <sup>2</sup> ; elle a très rarement le



Fig. 215. — Esculape et Hygie (Cliché Alinari).

bâton. Des groupes la montrent à côté d'Esculape <sup>3</sup> ; dans l'un, du Vatican, elle pose la main sur l'épaule de son père et tend la coupe au reptile, qui entoure le bâton de celui-ci (fig. 215).

1. Lechat, dans Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Hygiea* ; Thrämer, dans Roscher, *Lexikon*, au mot *Hygieia*.

2. S. Reinach, *Statuaire*, I, p. 290, 3-7 ; 292-293, 295, 1 et 3.

3. *Ibid.*, II, p. 37, 5-6.

Leur entourage se réduit à une divinité secondaire, **Télesphore** <sup>1</sup>, un tout petit personnage campé debout, vêtu d'un grand manteau qui lui cache les mains, un capuchon enveloppant la tête (fig. 216) <sup>2</sup> ou retombant sur la nuque <sup>3</sup>. Un bronze du Cabinet des Médailles <sup>4</sup> le montre juché sur l'épaule d'Hygie. Certaines monnaies <sup>5</sup> mettent l'enfant entre elle et Esculape.



Fig. 216.  
Télesphore.

*J. Divinités de la vie morale et sociale.* — Les dieux du ciel présidaient au développement du monde, mais la destinée, par eux fixée, la loi inexorable et qu'il faut accepter, le *Fatum*, fut considérée comme une entité distincte, et sans nul doute elle serait restée à Rome une personnification morale, abstraite, comme tant d'autres, sans l'influence hellénique qui révéla les Moires. La poésie leur avait créé une personnalité et une parenté assez floues, peu distinctes; on savait leurs noms : Clotho, Lachésis et Atropos, et qu'elles symbolisaient respectivement le passé, le présent et l'avenir, quoique le domaine de chacune d'elles ne fût pas invariablement précisé; elles semblaient interchangeables, et d'ailleurs leurs représentations dans l'art grec restèrent fort rares <sup>6</sup>. Les Romains ne connaissaient d'abord qu'un *Fatum* <sup>7</sup>, présidant à la naissance et dit aussi *Parca* (de *parere*, enfanter). Par la suite, il se décomposa en trois, à la mode grecque, et il y eut trois **Parques**, *tria Fata*. Elles furent désormais beaucoup plus souvent figurées, grâce aux sarcophages. Celui du musée Pie-Clémentin, qui représente la création de l'homme (fig. 217) <sup>8</sup>, les fait voir avec leurs trois noms gravés dans la pierre; mais là encore leurs attributs révèlent l'hésitation. Clotho, en général, tient la quenouille; Lachésis, des tablettes indiquant les sorts — parmi lesquels elle en tire un —, ou bien le

1. G. Darier, dans Saglio, *Dict. des Ant.*

2. S. Reinach, *Statuaire*, II, p. 469-470 : notre fig. = p. 470, 4.

3. *Ibid.*, I, p. 148, 5 : Télesphore et Esculape, groupe du Louvre.

4. Babelon-Blanchet, *op. cit.*, p. 253, n° 604.

5. De Tarse; cf. Macdonald, *Hunterian Collection*, Glasgow, II 1901, 4<sup>e</sup>, p. 551, n° 60; pl. LX, 14.

6. Cf. Weiszäcker, au mot *Moirai* (II, p. 3094); dans Roscher, *Lexikon*.

7. Hild, au mot *Fatum*, dans Saglio, *Dict. des Ant.*; R. Peter, aux mots *Fatum* et *Parcae*, dans Roscher, *Lexikon*; Weiszäcker, *loc. cit.*

8. Ici d'après Roscher, *loc. cit.*, p. 3097; cf. Amelung, *Skulpt. des Vatik.*, II, p. 511, n° 353; pl. LXVI; S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 391, 1.

globe sur lequel elle écrit ; Atropos, le cadran solaire, ou le *volumen*, ou les tablettes où sont marquées les destinées. Aucun vestige dans la statuaire.

*Fatum* perdit du terrain au profit de **Fortuna** <sup>1</sup>, la Fortune changeante, d'où viennent les dérogations à la fatalité, et dont le pouvoir arbitraire invitait davantage aux démonstrations cultuelles. Celle-là était une très vieille divinité italique, honorée de temples nombreux : on ajoutait à son nom des vocables tirés de sa nature morale *Bona, Felix, Respiciens*, etc. ou d'une particularité rituelle

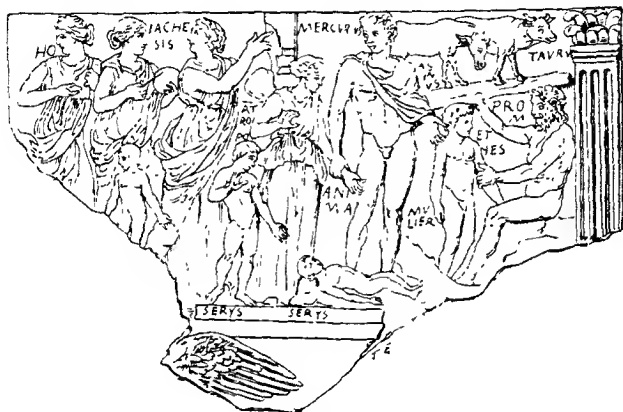


Fig. 217

Les Parques et la création de l'homme par Prométhée.

(*Virilis, Muliebris, Equestris, Redux*, etc.). Elle s'assimile à la figure assez effacée de la *Tyché* grecque, dont elle prit l'attribut constant : la corne d'abondance. Pour le reste : la roue, le globe, la proue de navire et le gouvernail qu'on voit sur les monnaies, l'emprunt n'est point manifeste. Nous confinons avec elle au domaine des allégories personnifiées, et en effet, dans la statuaire, on la confond aisément avec l'Abondance. Toutefois le gouvernail semble bien indiquer une *Fortuna* ; c'est, avec la corne débordante de fruits, l'attribut invariable du type le plus fréquent : l'*Isis-Fortuna* <sup>2</sup>, car Isis avait avec celle-ci bien des traits de ressemblance, et un syncrétisme en résulta, qui fut des plus populaires.

1. Drexler, dans Roscher, *Lexikon*. Hild, dans Saglio, *Dict. des Ant.*

2. S. Reinach, *Statuaire*. II, p. 261 et suiv.

Les Grecs avaient fait, dans leurs croyances et dans l'art, une large place aux Érinyes, divinités du remords, de la réparation morale et des destinées funestes ; elles devinrent à Rome les **Furies** <sup>1</sup>, déjà vulgarisées chez les Étrusques, mais qu'on voit rarement figurées.

La **Némésis** <sup>2</sup> hellénique — sans autre nom en pays latins — se rencontre encore sous l'Empire, en relief ou en peinture, principalement dans les régions orientales ; son type est d'ordinaire contaminé et emprunte à celui de la Fortune l'attribut de la roue.

k. *Les Héros.* — La notion du héros, personnalité non divine — ou partiellement humaine — par ses origines, mais se rapprochant des dieux par sa nature extraordinaire, est étrangère aux idées romaines : elle s'est cependant imposée en Italie, en ce sens que les héros grecs y ont gardé leur place dans la littérature et dans l'art. Place plus effacée que jadis toutefois ; aussi nous bornerons-nous à signaler celui qui prend le premier rang, **Hercule** <sup>3</sup>, l'**Héraclès** qu'ont introduit à Rome les colonies de Grande-Grèce et l'Étrurie hellénisée.

Les érudits estiment généralement qu'il a absorbé un ou plusieurs personnages de la mythologie italique ; mais ce fait n'a pas eu d'influence sur les représentations figurées, qui seules nous importent. Le héros fut d'ailleurs à Rome l'objet de cultes officiels. On le conçut d'abord comme *Victor* ou *Invictus*, en l'impliquant dans de vieilles légendes latines, dont le souvenir plastique ne s'est conservé que sur des médaillons impériaux <sup>4</sup> — ce doit être une statue que reproduit l'un d'eux <sup>5</sup>, au type du héros assis, entouré d'un trophée, tenant d'une main la massue et de l'autre un aplustre ou un trait. Mais Hercule ne présidait pas seulement aux succès des armes ; sa protection s'étendait à toutes choses ; il procurait avant tout la fécondité des campagnes en associant ses efforts à ceux de Silvain <sup>6</sup> ; il eut même un culte public comme Musagète <sup>7</sup>. Néanmoins

1. Rapp. dans Roscher, *Lexikon* ; Hild, dans Saglio, *Dict. des Ant.*, et Waser, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*, au mot *Furiae*.

2. Adr. Legrand, dans Saglio, *op. cit.* ; O. Roszbach, dans Roscher, *Lexikon*.

3. R. Peter, dans Roscher, *Lexikon* ; Dürrbach, dans Saglio, *Dict. des Ant.*

4. Roscher, *loc. cit.*, p. 2289 et suiv.

5. Saglio, *ibid.*, fig. 3808.

6. Bas-relief du musée Chiaramonti : Roscher, *op. cit.*, p. 2951 ; Amelung, *Skulpt. des Vatik.*, I, p. 740, pl. LXXIX.

7. Monnaie de Q. Pomponius Musa : Grueber, *Coins of Roman Republic*, I, p. 141 et suiv. ; pl. XLV, 13-14.

il reste avant tout le héros de la victoire et du triomphe, et c'est comme tel qu'il hanta la pensée des empereurs qui prétendirent s'égalier à lui <sup>1</sup>.

L'immense majorité des statues, fort nombreuses, d'Hercule



Fig. 218. — Hercule Mastai  
Chché Mosciom.

qui nous sont parvenues datent des périodes hellénistique et romaine <sup>2</sup>. Il apparaît le plus souvent debout, tranquille, sa massue à l'épaule ou appuyée à terre, tandis que la main gauche tient les pommes des Hespérides ; telle la statue colossale en bronze doré dite Hercule Mastai fig. 218<sup>3</sup>. D'autres fois il se repose sur la massue elle-même, dont le gros bout est sous son aisselle <sup>4</sup>. La peau de lion n'est plus guère qu'un accessoire : il la porte sur l'avant-bras comme un vêtement replié. Généralement la main gauche tendue en avant présente un attribut : la couronne, la coupe à boire, la corne d'abondance. Un type favori de l'époque romaine, que rendent fréquemment les petits bronzes <sup>4</sup>, est l'Hercule *bibax*, brandissant le canthare et titubant — nous le retrouverons à la statuaire de genre — ; ils le figurent encore combattant, massue levée, ou assis sur un

rocher. Naturellement la statuaire et la peinture de cette époque ont reproduit les divers épisodes de son mythe : la venue des serpents

1. Voir ci-dessous, Commode en Hercule (fig. 259).

2. Cf. S. Reinach, *Statuaire*, II, p. 202 à 238 ; Furtwängler, au mot *Heracles*, dans Roscher, *Lexikon*, p. 2242 à 2252.

3. Hercule Farnèse de Naples : S. Reinach, *Statuaire*, I, p. 465.

4. Babelon-Blanchet, *Bronzes de la Bibl. Nat.*, nos 560 à 569, p. 233 à 237.

qu'il étouffe au berceau (fig. 296), ses douze travaux <sup>1</sup>, ses amours avec Omphale et autres amantes, Déjanire, Augé, dont l'enfant repose contre son épaule, etc. Il est impossible de détailler ici tout cela : plus d'un sarcophage montre aussi le héros lutinant quelque jeune femme.

#### § IV. — *Divinités d'origine orientale.*

A. *Divinités d'origine égyptienne.* — Les Lagides avaient encouragé fort habilement certains cultes syncrétiques, destinés à réunir dans une commune adoration les deux races peuplant le royaume d'Égypte, afin de contribuer à leur fusion <sup>2</sup>. De ce nombre étaient Isis et Sérapis. Ce dernier, dont l'origine n'était peut-être pas égyptienne, fut dès le début identifié avec Osiris, le dieu mis à mort par un ennemi et déchiré en lambeaux épars, que rassemblait Isis pour le ramener miraculeusement à la vie. De très bonne heure, ces divinités trouvèrent de nouveaux fidèles dans le sud de l'Italie, où les rois d'Égypte et les marchands d'Alexandrie entretenaient des relations diplomatiques et commerciales. Les Sérapéums, les Iséums, se répandirent en Campanie dès la fin du II<sup>e</sup> siècle avant notre ère, pour les dévotions des esclaves et des affranchis qui y pullulaient. Mais cette religion égyptienne, qu'on jugeait corruptrice par sa morale, un peu mystérieuse et faisant trop appel aux sens, qui venait d'autre part d'une contrée longtemps hostile à l'Italie, subit des persécutions, des proscriptions constamment renouvelées. Peine inutile ; la poussée populaire était si forte qu'elle l'emporta. Caligula lui-même fonda un temple d'Isis au Champ-de-Mars, et sur cette déesse et son parèdre s'accumulèrent les faveurs impériales, sous toutes les dynasties, surtout sous les Sévères. On ne tenta pas de les latiniser : au contraire, leurs traits spécifiquement orientaux s'accusèrent toujours davantage <sup>3</sup> ; Domitien à Rome, Hadrien à Tibur firent venir de la vallée du Nil tout

1. On en a le tableau sur les sarcophages Borghèse (S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 169, 1-2), de Florence (*Ibid.*, p. 29 et 30), des Thermes (p. 288, 2), de Mantoue (p. 51, 2), Torlonia (p. 310 à 312), du Vatican (p. 373 à 375), et sur la base de Naples (p. 75, 1-2), etc.

2. Cf. Cumont, *Relig. orient.*, chap. IV, et la bibliographie : G. Lafaye, *Hist. du culte des divinités d'Alexandrie hors de l'Égypte*, Paris, 1884, 8°.

3. D'ailleurs ces cultes égyptiens ne gagnèrent pas tous les éléments de la population : ils restèrent sporadiques et localisés surtout dans quelques provinces : Afrique, Narbonnaise, régions du Danube (J. Toutain, *Comptes rendus du Congrès intern. d'arch. class.*, 2<sup>e</sup> série, Le Caire, 1909, 8°, p. 233-4).

l'appareil extérieur des cultes égyptiens et les figures accessoires taillées dans le basalte ou le granit noir ou rose.

**Sérapis** <sup>1</sup>, assimilé à Osiris, était donc le principal personnage d'un mythe solaire embrassant les révolutions de l'astre du jour, les transformations régulières accomplies par lui dans la nature et semblablement dans la destinée humaine. Il symbolisait à la fois la vie et la mort — analogie avec Bacchus ; divinité chthonienne, il rappelait Pluton dont il prit d'abord la ressemblance ; dieu de la lumière, il s'apparentait à Jupiter, maître de l'empyrée, et à *Sol*, le Soleil : sa résurrection le rendait apte au rôle de guérisseur, ce qui le faisait confondre avec Esculape. Tant d'attributions se réunissaient en sa personne que finalement aucune ne lui fut refusée ; le Sérapis-Panthéc résuma en lui tous les dieux mâles, fut le maître de toute la nature. Son nom et son image se remarquent par suite sur des instruments de magie, abraxas, amulettes, à signes cabalistiques ; des monuments, monnaies, pierres gravées, d'un symbolisme fort obscur, portent son buste dressé sur un pied humain. On n'a pas d'exemple figuré de Sérapis-Bacchus, mais il n'en manque pas de Sérapis-Pluton : il a l'aspect d'un homme mûr trônant, barbu et chevelu, à l'air grave ou même sévère, drapé dans un manteau et flanqué du Cerbère aux trois têtes de chien, de loup et de lion ; <sup>2</sup>. Devenu *Sol*, Sérapis a parfois le front diadémé, entouré de rayons. Dans la position assise, appuyé sur son sceptre, il prend facilement les allures de Jupiter ou d'Esculape. Au début de l'Empire, on commence à le dresser debout, esquissant un geste de bénédiction, tenant quelquefois une patère ou la corne d'abondance ; mais dans tous les cas, ce qui l'identifie indiscutablement, c'est le boisseau (*modius*) ou corbeille sacrée des mystères (*calathus*), souvent orné extérieurement d'épis de blé ou de branches d'olivier, posé sur sa tête comme un symbole d'abondance <sup>3</sup> fig. 219 <sup>4</sup>.

Son épouse dans la mythologie gréco-romaine, **Isis** <sup>5</sup>, dont nous

1. G. Lafaye, au mot *Serapis*, dans Saglio, *Dict. des Ant.* ; II, P. Weitz, au mot *Sarapis* (forme plus ancienne) dans Roscher, *Lexikon* ; cf. S. Reinach, *Statuaire*, II, p. 18-20.

2. Cf. L. Homo, *Mélanges de Rome*, XVIII (1898), p. 313 et suiv.

3. Les représentations de Sérapis ont été cataloguées par G. Lafaye, *op. cit.*, complété par W. Amelung, *Rev. arch.*, 1903, II, p. 191 et suiv.

4. D'après Saglio, *op. cit.*, fig. 6368 (bronze de Florence — bras restaurés).

5. Lafaye, dans Saglio, *op. cit.* ; Drexler, dans Roscher, *Lexikon* ; cf. S. Reinach, *Statuaire*, II, p. 420-422.

avons dit plus haut le rôle après la mort d'Osiris, principe femelle de la génération, mère de tous les arts, finit par absorber en elle les attributions de toutes les déesses grecques et il n'en est pas de plus multiforme. Toutefois il lui reste toujours quelques attributs très caractéristiques : dans la main droite, le sistre, crécelle dont le son accompagnait en Égypte les cérémonies religieuses ; dans la gauche la situle, contenant l'eau sacrée ; à son front le lotus, emblème de la résurrection ; elle est drapée dans une tunique talaire, et son manteau forme souvent, sur la poitrine, un nœud très apparent, une sorte de gros chou ; dans nombre de représentations, elle porte un voile dissimulant sa longue chevelure bouclée, pour rappeler que la nature ne révèle pas à l'homme ses secrets. D'autres attributs sont moins constants : tel le croissant de lune, par lequel elle fait pendant au Soleil-Sérapis ; les cornes de vache, symbole presque identique.



Fig. 219. — Sérapis.

Isis fut étroitement rapprochée de Cérès qui avait cherché sa fille, comme Isis cherchait son époux ; d'où une série d'emblèmes empruntés : flambeaux, épis de blé, pavots, serpents, ciste mystique <sup>1</sup>. Adorée dans l'île du Phare (*Isis Pharia*), elle devint déesse marine, protectrice de la navigation : l'*Isis Pelagia* est commune sur les monnaies <sup>2</sup> ; elle se dresse sur un navire ou sur un radeau, dont elle tient la voile tendue ; ses vêtements flottent derrière elle. On la confond avec la Fortune <sup>3</sup>. Déesse de la maternité et par suite de l'amour, on l'assimile encore avec Vénus et certaines de ses statues (fig. 220) <sup>4</sup> sont flanquées de l'effigie de son fils *Harpocrate* <sup>5</sup>, type du dieu enfant, généralement nu, avec le lotus ou le croissant sur la tête, la corne d'abondance dans la main, parfois la bulle au cou, et quelques-uns des attributs (nébride et cou-

1. Lampe, dans Roscher, *Lexikon. loc. cit.*, p. 451.

2. Saglio, *op. cit.*, fig. 4097 ; médaillon contorniate : Roscher, *ibid.*, p. 185.

3. Cf. ci-dessus, p. 424.

4. Ici, statue de la Glyptothèque de Munich, d'après Saglio, *op. cit.*, fig. 1099 ; S. Reinach, *Statuaire*, 1, p. 612. 5.

5. Lafaye, dans Saglio, *op. cit.*

ronne de lierre) du Bacchus des mystères, dont la destinée ressemble à la sienne.

Après cette triade, le groupe égyptien ne comprend plus que des



Fig. 220. —  
Isis et Harpocrate.



Fig. 221. —  
Ammon (ou Jupiter Hammon).

comparses : c'est notamment **Ammon** <sup>1</sup>, que les Grecs assimilèrent à Zeus. Son culte ne se répandit véritablement que lorsqu'un syncrétisme plus large encore l'eut rapproché d'un dieu punique, Baal-Hamman ; il devint alors Jupiter *Hammon*, mais son type figuré n'en fut pas modifié. Les monuments qui nous le restituent, en dehors des effigies monétaires, sont principalement <sup>2</sup> des bustes ou des hermès. Il en existe deux séries : l'une où prédomine l'élément bélier, motif qui serait d'origine africaine d'après les données numismatiques ; l'autre, plus nombreuse, où prédomine l'élément humain (fig. 221) <sup>3</sup> : tête barbue, avec oreilles pointues et cornes de bélier. Quelquefois on le faisait tout semblable à Jupiter, mais alors suivi d'un bélier. Il y eut des hermès doubles, reproduisant

1. K. Blondel, dans Saglio, *op. cit.* ; Ed. Meyer, dans Roscher, *Lexikon* ; Pietschmann, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*

2. Statue d'Hammon, à demi couché, avec le *calathus*, à Naples : S. Reinach, *Statuaire*, 1, p. 195, 2.

3. Exemple de Naples : Saglio, *op. cit.*, fig. 259 ; Ruesch, *Guida di Napoli*, p. 84, n° 267.

deux fois la tête d'Hammon ou l'unissant à celle de Bacchus. Avec son nez aquilin, son front déprimé, ce type offrait un excellent motif ornemental pour les angles des cippes <sup>1</sup>.

**Anubis** <sup>2</sup>, à tête de chacal, fut assimilé sous l'Empire à Mercure, parce qu'il conduisait les morts à leur dernière demeure. Les Romains gravèrent volontiers son type sur leurs cachets ou leurs intailles gnostiques, lui mirent en mains la palme, la situle et le caducée, et des ailes aux talons.

**Bubastis** <sup>3</sup>, la déesse aux chats, fut rapprochée d'Artémis, mais surtout dans la tradition littéraire.

Quant à **Antinoüs**, le jeune Bithynien, favori d'Hadrien, honoré d'un culte après sa mort mystérieuse dans les eaux du Nil, en 130, et consacré par l'événement dieu égyptien <sup>4</sup>, il fut assimilé à toutes sortes de divinités <sup>5</sup>. Toutefois l'élément humain reste prépondérant dans les statues qu'on lui éleva ; nous le retrouverons en traitant des portraits de particuliers.

B. *Divinités d'origine syrienne* <sup>6</sup>. — Après les guerres contre Antiochus le Grand, une foule de prisonniers furent transportés en Italie et vendus à l'encan ; ce premier contingent d'esclaves syriens s'accrut ensuite largement par la traite. Le centre de ce commerce se trouvait à Délos, où la déesse d'Hiérapolis, Atargatis, épouse de Hadad, était l'objet d'un culte fervent. Ce culte se répandit de là dans les champs de Sicile et d'Italie méridionale ; la main-d'œuvre syrienne y abondait ; mais il n'était desservi, dans ce milieu trop pauvre pour élever des temples, que par des prêtres ambulants, les galls, qui escortaient l'image de la déesse juchée sur un âne, et se livraient à des manifestations extérieures que rappellent sans doute aujourd'hui celles des derviches, tourneurs et hurleurs, du monde musulman. A l'élément servile se joignit bientôt, sous l'Empire, la masse des émigrés volontaires, cultivateurs venant combler les vides d'une population décimée par les guerres, serviteurs à gages chez les particuliers, agents d'administration ou de sociétés financières, rendus spécialement aptes à ces

1. Voir plus bas, aux Reliefs décoratifs.

2. F. Robiou, dans Saglio, *Dict. des Ant.* : Ed. Meyer, dans Roscher, *Lexikon* ; Pietschmann, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*

3. Steuding, dans Roscher, *op. cit.* : Sethe, dans Pauly-Wissowa, *ibid.*

4. Cf. la monnaie d'Alexandrie Saglio, *op. cit.*, fig. 338 : où il a le front surmonté d'une fleur de lotus.

5. Wernicke, au mot *Antinoös*, dans Pauly-Wissowa, *op. cit.*

6. Cf. Cumont, *Relig. orient.*, chap. v.

travaux par un sens des affaires que cette race a toujours possédé. Mais surtout les ports de la Méditerranée, même les plus occidentaux, abritèrent quantités de comptoirs syriens, dont la vitalité fut plus durable que l'Empire lui-même. Avec eux s'implantèrent dans le monde latin Adonis, Baalmarcod et quelques autres Baals que l'on confondit respectivement avec Jupiter, non sans rappeler leur provenance par une épithète topique *Damascenus*, *Dolichenus*, *Heliopolitanus*. Bien entendu, l'avènement des Sévères favorisa cette migration ; on vit naître de nouveaux cultes officiels et plusieurs variétés de *Sol Invictus*. Nous n'avons à nous occuper ici, parmi les doctrines que recouvraient ces cultes divers, que de celles dont les monuments figurés nous apportent l'expression, la traduction plastique.

La **Déesse syrienne** <sup>1</sup> n'était primitivement que la protectrice d'un important district de Syrie, à l'est du Liban et au nord du Haouran ; mais, quand son culte se fut propagé fort au loin, elle changea bientôt de qualités distinctives ; ses pouvoirs s'étendirent, elle devint une grande divinité de la nature ; on l'identifia tantôt avec le principe humide, tantôt avec la Terre nourricière, ou encore avec la Lune. Il y avait un peu de tout cela à l'origine des hommages qu'on lui rendait et ses images prirent un aspect général et vague. Les auteurs nous ont décrit ses statues de culte en Syrie même : leurs récits laissent entrevoir une divinité composite, qui, par certains côtés, fait songer à Cybèle. Voici des monnaies d'Hierapolis où elle est toute grécisée, vêtue du chiton et du péplos et coiffée du calathos ; elle trône entre deux lions, tient d'une main le sceptre, de l'autre le tympanon appuyé sur son genou (fig. 222 ; ou bien elle est assise de côté sur un lion [fig. 223] <sup>2</sup>. Sur des pièces de Gabala, ce sont des épis qu'elle semble offrir et des sphinx qui forment les côtés des bras de son siège <sup>3</sup>. Le relief de face d'un autel du Capitole <sup>4</sup> la montre entre des lions, mais ses attributs diffèrent des précédents : de la main gauche elle élève le miroir de Vénus — son culte, d'après Lucien, comportait des rites très licencieux —, de la droite un objet

1. F. Cumont, au mot *Syria Dea*, dans Saglio, *Dict. des Ant.* ; Id., au mot *Dea Syria*, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*

2. Les deux fig. d'après R. Dussaud, *Notes de mythologie syrienne*. Paris, 1905, 8°, p. 98, fig. 25.

3. *Ibid.*, p. 103, fig. 26.

4. Saglio, *loc. cit.*, fig. 6701.

indistinct, un fuseau garni de lin, ou bien une grenade, symbole de la fécondité, dont elle est déesse comme épouse de Hadad <sup>1</sup>. Mais, dans ce monument, sa coiffure reste franchement orientale : c'est une mitre conique, surmontée d'un croissant, et d'où pendent des sortes de floches. Un autre, également romain, la représente



Fig. 222 — La déesse syrienne sur soutrône.



Fig. 223. — La déesse syrienne sur le lion.

debout, au-dessus d'une colonne portant dedicace à Jupiter d'Héliopolis, avec la corne d'abondance et le gouvernail <sup>2</sup> ; cette fois elle se rapproche de la Fortune. Dans un ex-voto de Brigetio en Pannonie <sup>3</sup>, elle est assise, vêtue en amazone, les cheveux dénoués, armée du bouclier et d'un carquois et brandissant la bipenne. On voit que le syncrétisme l'avait transformée de bien des manières.

Le dieu syro-phénicien Thammuz, auquel les Orientaux disaient : *Adonai*, « mon seigneur », ce dont les Grecs ont fait *Adonis* <sup>4</sup>, appartenait à la catégorie des êtres qui meurent et ressuscitent : frappé, à la chasse, par la dent d'un sanglier qu'avait excité un dieu jaloux, il revenait à la lumière après un séjour souterrain, et, comme d'autres, symbolisait ainsi les vicissitudes des saisons. Il fut adopté par les Grecs et les Étrusques ; quant aux Romains, ils sculptèrent fréquemment sa légende sur leurs sarcophages, en particulier la scène de sa mort, qui rappelait la soudaineté du destin et les espérances de la vie future <sup>5</sup>.

On assimile à Jupiter, avons-nous dit, plusieurs divinités syriennes, notamment les deux suivantes :

1. Cf. la statue de Baulbeck, dans S. Reinach, *Statuaire*, III, p. 125.<sup>4</sup>.

2. Amelung, *Skulpt. des Vatik.*, I, p. 279 : pl. xxx, n° 152.

3. *C. I. L.*, III, 10973.

4. Saglio, dans son *Dict. des Ant.* ; Roscher, dans son *Lexikon* ; Dümmler, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*

5. Voir plus bas, Reliefs funéraires, § II.

D'abord un Baal imprécis, de Doliché en Commagène (**Jupiter Dolichenus** <sup>1</sup>, que répandirent les légions en Occident et qui fut représenté, en de grossiers reliefs (fig. 224 <sup>2</sup>, vêtu d'une armure romaine.



Fig. 224. — Jupiter de Doliché.

généralement debout sur un taureau en marche, coiffé tantôt d'un casque et tantôt d'un bonnet phrygien, ou d'une couronne radiée, barbu comme Jupiter, ou imberbe comme Apollon. Le syncrétisme, en effet, multiplia les variantes, lui mit en mains le foudre, ou la bipenne, ou les deux à la fois; presque toujours il était accompagné d'une Victoire le couronnant. Sa parèdre était une Junon figurée debout sur un bouquetin, une chèvre ou un cerf <sup>3</sup>. Ce couple était donc assimilé à *Sol-Luna*; pourtant *Jupiter Dolichenus* reste avant tout un dieu victorieux.

Puis le Baal d'Héliopolis dont le culte fut propagé par les mar-

1. S. Reinach, dans Saglio, *Dict. des Ant.*; Ed. Meyer, dans Roscher, *Lexikon*, et Cumont, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*; au mot *Dolichenus*; J. Toutain, *Les Cultes païens dans l'Empire romain*, Paris, I, II (1911), 8°, p. 37 et suiv.

2. Relief de Kôm-lôd en Hongrie: Roscher, *loc. cit.*, p. 1193; S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 116, 2.

3. Saglio, *op. cit.*, fig. 2490.

chands et qui devint **Jupiter Heliopolitanus** <sup>1</sup> ; c'est au contraire un dieu du soleil et en même temps de l'atmosphère et des moissons que l'astre fait mûrir : il a le fouet dans la main droite, un bouquet d'épis dans la gauche, le *calathus* en tête ; la partie inférieure du corps, depuis la poitrine, est enfermée dans une gaine dont la surface extérieure se divise en compartiments rectangulaires et ornés de rosaces (fig. 225) <sup>2</sup>.

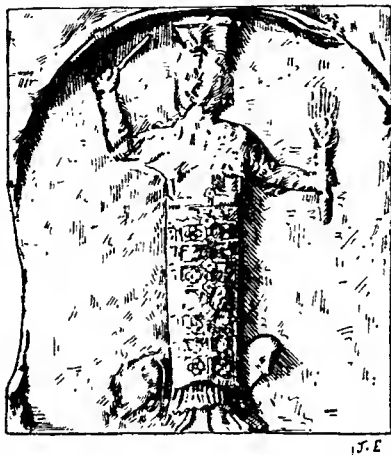


Fig. 225. — Jupiter d'Héliopolis.

Nous ne saurions omettre de signaler l'idole de bronze mise au jour par Gauckler, à Rome, dans le sanctuaire syrien du Janicule. « Coiffée d'une sorte de casque quasi triangulaire vu de face, les bras collés au corps, les pieds joints, elle apparaît entourée des sept replis d'un dragon, dont la tête à crête dentelée s'avance sur le crâne de la statuette et dont le corps se déroule en spirale de droite à gauche jusqu'au pied gauche <sup>3</sup>. » Mais quel nom lui donner ? Hadad a été proposé. En vérité, le dieu du tonnerre et des ouragans chez les Syriens se conçoit mal sous ce visage imberbe,

1. Perdrizet, dans Saglio. *Dict. des Ant.*, au mot *Jupiter*, p. 700 : Drexler, dans Roscher, *Lexikon*, au mot *Heliopolitanus* : Toutain, *op. cit.*, p. 43 et suiv.

2. Relief de Nîmes, d'après Espérandieu. *Bas-reliefs*, II, p. 497 : S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 231,5.

3. G. Darier, *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1914. p. 105-111 : fig. p. 107.

d'expression si douce qu'on le crut féminin jusqu'à ce qu'un complet nettoyage eût fait apparaître le sexe véritable. Le serpent qui enserre la divinité paraît témoigner d'une influence iranienne.

L'Elagabal ou Baal d'Émèse, dont l'empereur du même nom voulait faire le dieu capital du Panthéon romain, ne nous intéresse pas ici, puisque son fétiche n'était qu'une pierre noire conique, sans forme humaine. De même, cette sorte de monothéisme solaire qu'Aurélien rêvait d'instaurer ne changea pas la figure du dieu **Sol** : bien que déclaré sur les monnaies *Conservator* ou *Restitutor*,



Fig. 226. — *Sol Sanctissimus* Cliché Moscioni.

*orbis*, ou *Dominus imperii Romani*, il conserva habituellement le type hellénique. Quelques représentations cependant répondent mieux aux doctrines répandues par les religions orientales : ainsi, sur le bel autel du Capitole (fig. 226.), le *Sol Sanctissimus* couronné de rayons et porté par un aigle aux ailes éployées.

Le **Dusarès**<sup>1</sup>, dieu des Arabes et des Nabatéens, dont le culte

1. F. Lenormant, dans Saglio, *Dict. des Ant.*; Ed. Meyer, dans Roscher, *Lexikon*; Cumont, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*

pénétra jusqu'à Pouzzoles, fut peut-être aussi à l'origine un dieu solaire ; mais bientôt on le fit présider surtout à la végétation en général, et, comme il régnait sur une région de vignobles, il fut assimilé à Bacchus ; par suite, des monnaies, qui l'ont pour type, mettent une panthère à ses pieds.

Ajoutons enfin que les colonies judéo-grecques — et les païens qui avaient adopté les mêmes croyances — appelaient « Dieu très haut » (Θεὸς ὑψίστος) le Dieu d'Israël, mais pratiquement il était confondu avec Jupiter et on lui consacrait un aigle <sup>1</sup>.

Voici maintenant quelques divinités strictement régionales, que de récentes découvertes nous font mieux connaître. La civilisation phénicienne, transplantée dans l'Afrique du Nord, y avait prospéré et évolué librement. Déjà sous les Carthaginois s'élaborent de nouveaux types divins, auxquels l'élément populaire restera fidèle sous la domination romaine.

L'Astarté de Tyr était devenue, sous le nom de Tanit, la divinité principale de Carthage. La destruction de cette ville valut à sa patronne l'honneur d'être, seule de ce groupe, vénérée hors de l'Afrique, mais uniquement en Italie, où son image avait été emportée par le vainqueur et établie, à Rome même, sur le Capitole. Son nom fut *Caelestis* ; on l'identifia généralement avec Junon, à titre de déesse souveraine <sup>2</sup> ; nous trouvons cependant aussi la forme *virgo Caelestis*, car Tanit est tout ensemble vierge et mère. Ses images les plus sûres sont minuscules : d'abord des types monétaires montrent une déesse belliqueuse, armée de la lance et du foudre, ceinte de la couronne tourelée comme protectrice de cité, montée sur un lion courant ou, comme Cybèle, dans un char traîné par des fauves ; son buste, dans un croissant, est un sujet de lampe assez commun en Afrique ; une pierre gravée à légende (Ἥρας Οὐρανίας) lui donne le sceptre et place à ses côtés les Dioscures <sup>3</sup>. Sur aucune figure plus grande on ne saurait mettre son nom avec une absolue certitude ; mais il y a toute raison de le donner à la femme assise dans un trône à dossier, vêtue d'une longue tunique plissée, la tête enveloppée d'un voile et surmontée

1. Cf. l'aigle de Bruxelles, avec inscription, provenant de Lydie : Cumont, *Sculpt. de Bruxelles*, p. 67 et suiv., n° 54.

2. Cf. Cumont, au mot *Caelestis*, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.* ; Steuding, au même mot, dans Roscher, *Lexikon* ; voir *ibid.*, au mot *Juno*, *Caelestis*, II, p. 611 et suiv. ; Hild, au mot *Juno*, dans Saglio, *Dict. des Ant.*, III, p. 689 et suiv.

3. Ad. Furtwängler, *Die antiken Gemmen*. Leipzig, 1900. 4°, pl. LXV. 54.

d'un *calathus*, que nous rend une statue (fig. 227) exhumée à Bir-

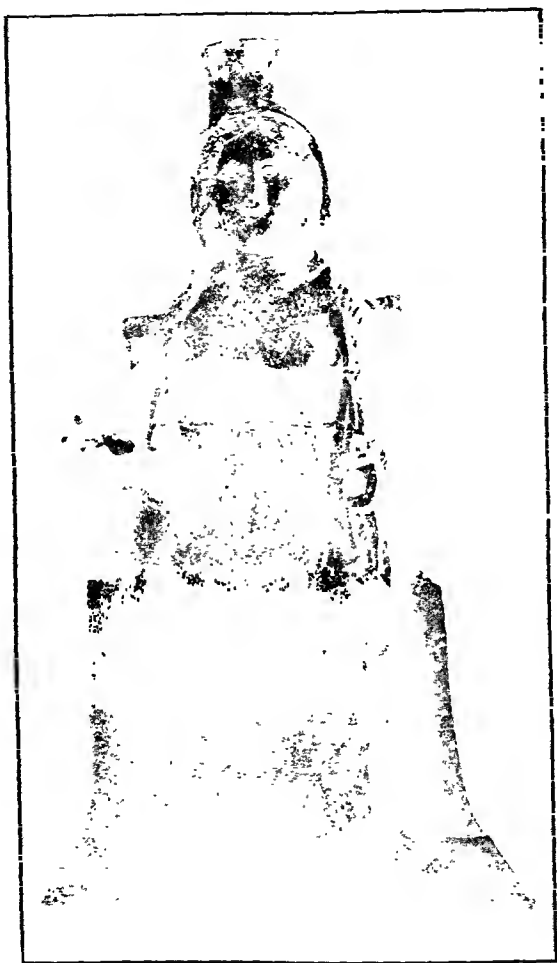


Fig. 227. — *Gaelestis*  
Cliché de la Direction des Antiquités de Tunisie.

bou-Rekba, près de Siagu (Tunisie), dans les ruines d'un sanctuaire de Baal et de Tanit. C'est un ouvrage en terre cuite, comme les autres effigies retrouvées au même endroit<sup>1</sup> et que nous allons passer en revue ; elles sont maintenant au musée Alaoui.

1. Cf. A. Merlin, *Notes et Documents publiés par la Direction des Antiquités de Tunisie*, IV, Paris, 1910, 8°.

Le parèdre de Tanit, Baal, subit diverses métamorphoses ; il devint, tantôt un Saturne, de type classique comme nous l'avons dit, mais chargé d'emblèmes supplémentaires, tantôt une idole étrange dont les monnaies révèlent le nom, qui rappelle encore Saturne par l'épithète : *Saeculum frugiferum*, personnification du Temps. A Bir-bou-Rekba, c'est (fig. 228) un homme mûr à barbe



Fig. 228. — *Saeculum frugiferum*

(Cliché de la Direction des Antiquités de Tunisie.)

courte et drue, assis sur un trône à dossier, entre deux sphinx ailés coiffés d'un bonnet à pointe ; il est drapé dans un ample manteau et sa tête se couvre d'un *calathus* formant tiare tronconique, qu'on dirait enveloppée de plumes ou de larges feuilles : la main gauche a pu tenir des épis. Cet aspect n'est pas immuable : à

Carthage on rencontre en outre un Baal imberbe, portant une mitre pointue, armé d'une hache en demi-lune, dont il appuie le manche sur son épaule. On a signalé ses rapports avec le Baal-Hammon <sup>1</sup>.

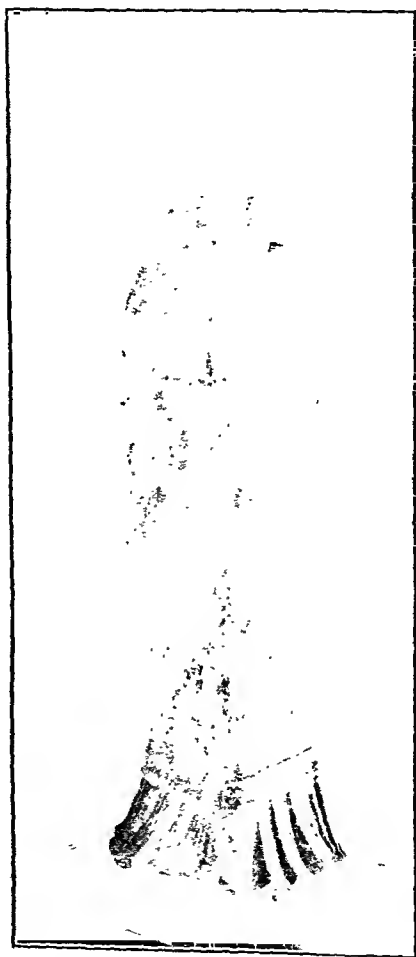


Fig. 229. -- *Genius terrae Africae*  
Cliché de la Direction des Antiquités de Tunisie.

Une influence égyptienne très marquée se reconnaît dans une autre effigie fort curieuse (fig. 229), à tête de lion, présentant une

1. Merlin, *ibid.*, p. 17 et 10.

coiffure caractéristique, dont les extrémités se prolongent sur le devant de l'épaule ; c'est le *klaft* égyptien, du reste modifié ; les

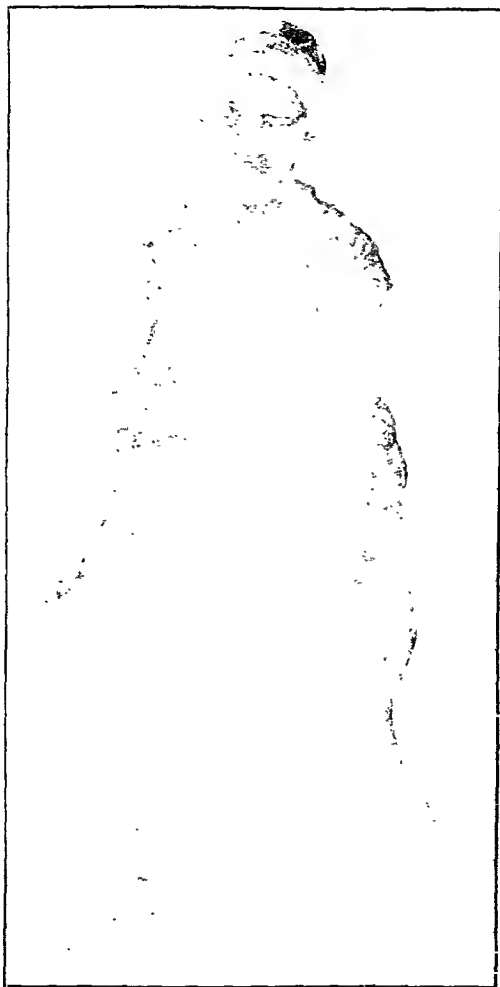


Fig. 230. — *Dea Nutrix*

Cliché de la Direction des Antiquités de Tunisie.

poils de la crinière s'étalent pour donner appui à un nimbe circulaire, qui a disparu. La même image se retrouve sur un denier romain dont la légende est en trois initiales qu'on a ainsi com-

plétée : *Genius terrae, Africae*). Il est seulement un peu singulier que ce *Genius* soit une femme, comme l'indique la poitrine bombée ; la partie inférieure de sa robe à manches courtes a des garnitures brodées, imitant deux ailes de vautour qui partent des hanches et se referment l'une sur l'autre transversalement. Égyptienne aussi la pose du bras droit retombant ; l'autre, replié, tient un cornet aujourd'hui mutilé.

Enfin la même série comprend une petite statue de femme assise (fig. 230), allaitant un enfant nu, allongé sur ses genoux, recouverts d'un manteau ou d'un tablier ; la robe n'a rien de particulier que les crevés de la manche. Idole pour le vulgaire, ce qui explique sa physionomie bonasse et son bonnet plat sans prétention ; c'est une divinité nourricière, *Dea Nutrix* : nom que l'on peut donner pareillement à d'autres images, celles-là plus nobles, trouvées à Lambèse et à Tingad. Toutes deux sont couronnées de pampres dont les grappes retombent sur les oreilles ; elles sont drapées à la mode classique. Celle qui provient de Lambèse, et dont l'identité est établie par l'inscription qui figurait sur le socle <sup>1</sup>, tient sur le bras gauche un nourrisson qui cherche le sein à travers la tunique ; contre le haut de la jambe tendue elle appuie de la main droite un disque, pain ou gâteau. On peut se demander à juste titre si cette *Nutrix* n'est pas un dérivé secondaire de Tanit.

C. *Divinités originaires d'Asie Mineure* <sup>2</sup>. — De toutes les contrées d'Orient, l'Asie Mineure fut la première qui introduisit à Rome un culte officiellement reconnu. Durant la lutte contre Hannibal, le peuple romain, effrayé par des pluies de pierres répétées, consulta les Livres Sibyllins, qui ordonnèrent de faire venir la Grande Mère de l'Ida <sup>3</sup>. Ce que l'on convoya sous ce nom à Ostie, ce fut l'aérolithe noir où on la croyait incorporée et qu'Attale, ami des Romains, avait transféré de Pessinonte à Pergame. Il fit merveille : Hannibal vaincu, on éleva un temple à la Grande Déesse. que les Grecs appelaient également Cybèle ; c'était la même en somme, à peu près, que cette Ma du Taurus, déesse de la Terre, mère féconde de toutes choses, « maîtresse des fauves » de la forêt.

1. R. Cagnat, *Musée de Lambèse*, Paris, 1895, 4<sup>e</sup>, pl. III, 2, p. 45 et suiv.

2. Cf. Cumont, *Relig. orient.*, chap. III.

3. On la connaissait déjà par les temples qui lui étaient consacrés sur divers points de l'Italie méridionale et de la Sicile ; d'ailleurs le Sénat n'était point fâché d'avoir un culte en commun avec Attale, roi de Pergamie, maître de l'Ida ; cf. H. Graillot, *Le culte de Cybèle*, chap. 1<sup>er</sup>.

à laquelle un autre dieu, son époux Attis ou Papas, laissait la première place, souvenir d'un antique matriarcat. Leur culte était déjà contaminé; venant de Thrace, les Phrygiens étaient restés fidèles à leur dieu, Sabazius, une sorte de Bacchus sauvage, qui, dans une large mesure, se confondit avec Attis. Ces religions naturalistes s'accompagnaient de rites orgiastiques, bruyants, échevelés, frénétiques, dont l'extatisme stupéfia les rudes Romains de cette époque. Ils ne rompirent point avec la déesse qui les avait sauvés, mais isolèrent son culte, réservé à des prêtres d'Anatolie, et qui mena à Rome une existence obscure jusqu'au jour où Claude, voulant susciter une concurrence aux superstitions égyptiennes triomphantes, renforça les fêtes de Cybèle, abolit les restrictions de naguère et décida que les desservants principaux, les archigalles, seraient désormais des citoyens romains. La déesse mère et Attis tendirent dès lors à absorber la plupart des divinités anatoliennes, dont les cultes passèrent en Occident; outre la Ma de Cappadoce, déesse guerrière à l'origine, qu'on finissait par confondre avec la Bellone italique, on adorait encore Men « le tyran » ou *Lunus* (dieu lunaire mâle), dieu céleste et chthonien tout ensemble, qui fécondait les champs et les troupeaux et protégeait les tombes des paysans. Depuis Claude, il y eut tout un cycle de fêtes nouvelles, vers l'équinoxe qui ouvre le printemps. D'abord un cortège de cannophores commémorait la découverte par Cybèle de son époux Attis, exposé tout enfant parmi les roseaux, aux bords d'un fleuve phrygien. Puis un pin était abattu et transporté au Palatin par le collège des dendrophores — Attis s'était mutilé sous un pin. Ce pin, enveloppé de bandelettes de laine comme un cadavre, symbolisait Attis défunt, autour duquel on se lamentait dans le jeûne. Peu après s'accomplissaient les funérailles du dieu, dont on apaisait les mânes par des libations sanglantes. Les galls ou prêtres se fustigeaient, se meurtrissaient, et les mystes ou néophytes s'émasculaient, comme le dieu, avec un caillou tranchant. Comme lui, ils s'unissaient à la déesse dans une vallée mystérieuse; et brusquement, dans des mascarades et des festins, on célébrait le renouveau de la terre, où l'on voyait la résurrection d'Attis; finalement une procession allait baigner et purifier dans un ruisseau la statue de la déesse. Ainsi, comme Proserpine, comme Adonis, Attis était le symbole de la succession des saisons <sup>1</sup>.

1. Aussi quelquefois est-il assimilé à Adonis, le dieu chasseur dont il prend l'arc et le carquois (*Le Bas-Waddington. Itinéraire en Asie Mineure*, éd. Reinach, pl. LV, p. 43).

Ce bref rappel des rites phrygiens était nécessaire pour expliquer les attributs qui apparaissent d'ordinaire sur les monuments de toute nature dont l'étude nous importe principalement.

**Cybèle** <sup>1</sup> est avant tout une déesse mère, et on la figure drapée, d'apparence matronale <sup>2</sup>. Sans doute elle partage avec Jupiter la domination du monde, mais les artistes lui mettent bien rarement le sceptre en main <sup>3</sup> ; seulement ils la représentent presque toujours trônant : quelquefois elle est assise sur le lion, symbole astral <sup>4</sup>, ou



Fig. 231. — Cybèle.

letient au contraire sur ses genoux <sup>5</sup> ; mais le plus souvent les lions traînent son char (fig. 231) <sup>6</sup>. Des monnaies la montrent saisissant des deux mains les extrémités de son voile flottant, qui se gonfle en demi-cercle, à l'imitation de la voûte céleste qu'elle gouverne. Les cymbales, qui lui sont consacrées, figurent les deux hémisphères du ciel qui enveloppe la planète terrestre ; elle a pour doryphores les Corybantes, dieux héliastes, et on lui associe les Dioscures. Son visage s'encadre parfois

des bustes de *Sol* et de *Luna*, ou de leurs symboles. Elle synthétise les quatre éléments : dans l'iconographie métroaque, le dauphin et le cratère correspondent à l'élément humide ; les génies ailés et les oiseaux envolés, à l'élément aérien ; le lion, au feu ; le serpent, à l'élément solide. Mais le caractère chthonien de Cybèle est fortement marqué : ses faveurs à la culture s'indiquent par le *calathus* qu'elle a sur la tête, la touffe d'épis mêlés de pavots, la corne d'abondance qu'elle porte sur les monnaies et les intailles. Déesse protectrice des cités, elle est coiffée d'habitude de la couronne tourelée, au sommet de laquelle se fixe, par derrière, un voile dont les plis retombent de chaque côté des épaules, qu'ils enveloppent en partie. Mais son attribut vraiment spécifique est

1. Rapp. dans Roscher, *Lexikon*, au mot *Kybele* ; Graillot, *op. cit.*, p. 194 et suiv. ; Toutain, *Cultes païens*, I, II, p. 77 et suiv.

2. Principales statues dans S. Reinach, *Statuaire*, I, p. 182 et suiv. ; II, p. 269 et suiv.

3. On le rencontre sur des monnaies d'Asie Mineure.

4. Reinach, *ibid.*, I, p. 182, 4 ; gemme de Berlin : Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 2246.

5. Reinach, *ibid.*, II, p. 269, 6 ; 270, 1, 3, 5-6 ; 271, 1.

6. Monnaies des *gentes Cestia* et *Volteia* : Grueber, *Coins of Roman Republic*, pl. LV, 7 ; XLII, 4 ; relief de la Villa Albani : S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 134, 1. Notre fig. 231 d'après Millin, *Galerie mythologique*, Paris, 1811, 8°, pl. IV, n° 9.

le *tympalum* ou tambourin, dont les sons excitent les transports des prêtres : elle le tient habituellement de la main gauche, ou son bras gauche s'y appuie comme sur un bras de fauteuil.

**Attis** <sup>1</sup> compte parmi les dieux dont le type artistique est le plus nettement déterminé. C'est un jeune adolescent, coiffé du bonnet phrygien, tenant le *pedum* du pâtre, quelquefois la syrinx ou le tympanon. L'art grec le représentait de préférence entièrement vêtu, dans une attitude pensive, le menton appuyé sur la main, les jambes croisées ; sa silhouette se montre fréquemment sur les tombeaux, peut-être comme l'emblème de la mort prématurée. Les monuments gréco-romains prêtent au personnage des traits plus réalistes (fig. 232) <sup>2</sup> : son costume collant laisse le ventre largement découvert, jusqu'à la fourche et aux sillons de l'aine : sa culotte est fendue tout du long, sur le devant de chaque jambe, attachée seulement par intervalles et dessinant des « crevés », comme gonflée, à éclater, par les chairs grasses et empâtées de l'eunuque <sup>3</sup>. Son amante Cybèle l'avait fait participer à son caractère astral en parsemant d'étoiles son bonnet, à son caractère chthonien en lui mettant en mains des fruits de la terre. Une statue d'Ostie <sup>4</sup> le figure couché, tenant un bouquet de fleurs, de fruits et d'épis : son bonnet est entouré de rayons et chargé du croissant lunaire. Le coq, chez les Romains, était aussi l'emblème d'Attis, car celui-ci fut le premier des galls, serviteurs de Cybèle. Ces jeux de mots ne sont pas rares en mythologie.



Fig. 232. — Attis.

Nombre de monuments rassemblent Cybèle et Attis, emportés par exemple dans le même char trainé par des lions. Leurs attributs se rencontrent encore sculptés isolément, en bas-relief, sur

1 H. Heping, *Attis, seine Mythen und sein Kult*, Giessen, 1903, 8°. s'occupe fort peu des monuments figurés. Cf. S. Reinach, *Statuaire*, II, p. 471-472.

2. D'après S. Reinach, *Statuaire*, I, p. 184, 3.

3. La statuette de Paris (De Ridder, *Bronzes du Louvre*, I, pl. VI, n° 35), ainsi vêtue, anticipe pour ce détail, car elle le montre probablement l'esprit égaré, au moment où il va s'émasculer.

4. Saglio, *op. cit.*, fig. 2248 ; S. Reinach, *Statuaire*, II, p. 472, 6.

des autels ou des ex-voto ; on y joint des instruments rituels : crotales, flûtes, tête de bœuf ou de taureau avec la *vitta* et les *infusulae*, le couteau ou la *harpè*.

Attis a été plus d'une fois rapproché, par les offrandes votives, d'un dieu lunaire qu'on disait venir de Mésopotamie, et que les gens d'Asie Mineure, au temps de l'Empire, vénéraient universellement sous le nom de **Men**<sup>1</sup>. Nous ne savons rien de sa légende, presque rien de son culte ou des pouvoirs qu'on lui attribuait ; il semble seulement avoir eu action sur la fertilité de la terre et la



Fig. 233. — Men.

santé des hommes ; mais nous possédons de lui une abondance de représentations, certifiées en partie par des dédicaces ; pas de statues, peut-être quelques statuettes de terre cuite ; surtout des bas-reliefs (fig. 233)<sup>2</sup> et des effigies monétaires. Son type est très caractérisé. Il a le costume du plateau anatolien : vaste manteau, tunique à ceinture, pantalon ajusté, bonnet à pointe antérieure ; mais ce qui le distingue entre tous ses congénères, c'est le croissant de lune adapté aux épaules, non à la tête. Il est jeune, imberbe, avec de longs cheveux : la main droite est armée d'un long

bâton, hâte, sceptre ou thyrsos ; quelquefois à cheval ou encore assis sur un bœuf ou un coq blanc<sup>3</sup>, animaux dont le sacrifice lui était agréable, il reste généralement debout. Il lui arrive de poser le pied sur la tête d'un taureau terrassé, symbole lunaire, comme Attis sur celle du bœuf solaire. Il tient la pomme de pin, efficace contre le mauvais sort, ou bien d'autres fruits (grenade, raisin). Certains sculpteurs l'ont mis en société avec plusieurs dieux : Jupiter, Apollon, Mars, Diane ; dans un bas-relief de basse époque<sup>4</sup>,

1. Drexler, dans Roscher, *Lexikon* ; P. Perdrizet, *B. C. H.*, XX (1896), p. 55-106 ; Adr. Legrand, dans Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Lunus*, nom donné à ce dieu dans un texte de Spartien.

2. Saglio, *op. cit.*, fig. 1665. S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 105, 1.

3. S. Reinach, *ibid.*, II, p. 356, 1.

4. Reinach, *ibid.*, II, p. 183, 1. Saglio, *op. cit.*, fig. 1671.

il a pour entourage un vrai fouillis d'emblèmes, dont plusieurs se rapportent à lui naturellement, les autres lui étant prêtés par toutes les divinités rattachées aux phénomènes astronomiques.

Une autre personnalité astrale, **Ma** de Cappadoce, se fit connaître en Occident après les guerres de Mithridate, et si les Romains la confondirent avec leur vieille déesse guerrière Bellone, ce fut sans doute à cause de ses attributs militaires, dont on pense avoir une idée par le type d'une monnaie tardive de Comana <sup>1</sup> : une femme drapée, debout, couronnée de rayons, appuyée sur un bouclier et tenant une massue.

**Sabazius** <sup>2</sup>, lui, était thrace d'origine, avons-nous dit, et continua d'être vénéré en Thrace sous son nom propre, mais sous la figure de Jupiter ou du Soleil. Transporté par les émigrants de ce pays en Phrygie, il y revêtit dès lors le costume local traditionnel que nous avons vu imposé à plusieurs autres dieux, et reçut, avec le sceptre, la pomme de pin, amulette et image de la fécondité. Comme eux, on finit par l'entourer, dans les monuments, des symboles les plus variés <sup>3</sup> et on le rapprocha même des diverses divinités anatoliennes. Ce qui lui demeura réservé, ce fut l'emblème de la main votive couverte de symboles, surtout le serpent et la pomme de pin, et faisant un geste de bénédiction <sup>4</sup>.

Enfin une figure mythologique d'Asie, dont le nom s'est perdu, mais dont l'origine non grecque se trahit nettement dans celui de ses prêtres, les mégabyzes, desservants d'un culte orgiastique, se transforma à Éphèse en une Artémis, une Artémis très spéciale, non plus chaste comme l'autre, mais divinité mère, symbole des forces vitales et nourricières de la nature, que l'on appelle la **Diane d'Éphèse** (fig. 234) <sup>5</sup>. Les Grecs placèrent à ses côtés des emblèmes de chez eux : le soleil, les étoiles, la torche, deux biches, et, sur les monnaies, transformèrent parfois son *modius* en couronne tourelée. Pour le reste du moins elle demeure parfaitement orientale ; derrière le *modius* s'arrondit son voile, ou un disque ; une sorte d'égide

1. Dans Roscher, *Lexikon*, au mot *Ma*, p. 2221.

2. Cumont, dans Saglio, *Dict. des Ant.* : Eisele, dans Roscher, *Lexikon*.

3. Relief estampé de Rome, à Copenhague : Saglio, *op. cit.*, fig. 5983 ; S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 183, 2.

4. Cf. Blinkenberg, *Archäol. Studien*, Copenhague, 1904, n°, p. 66 et suiv.

5. Ses statues sont nombreuses, et les variantes infinies dans les menus détails (cf. S. Reinach, *Statuaire*, I, p. 298 à 300 ; II, p. 321-322) ; les plus célèbres sont celle de la Villa Albani, et celle du Capitole que nous reproduisons ici (fig. 234). Voir aussi M. Meurer, *Röm. Mitth.*, XXIX (1914), p. 200-219.

cache le haut du torse, seule partie non recouverte par la masse débordante des multiples mamelles. Les bras, détachés du corps, sans attributs, s'appuient, dans quelques exemplaires, sur de longues



Fig 234. — Diane d'Éphèse  
Cliché Mosconi.

tiges partant de la base, ou, sur les monnaies, soutiennent des bandelettes. Toute la moitié inférieure du corps est enfermée — tel le Jupiter d'Héliopolis — dans une gaine tronconique, divisée en compartiments où se dessinent en relief des animaux symboliques : béliers, griffons, abeilles; les plus fréquents, lions et taureaux, avec des ailes : d'autres, tout semblables, grimpent le long des bras ou sur le disque derrière la tête. Le Jupiter de Labranda avait, mamelles comprises, un aspect fort analogue <sup>1</sup>.

D. *Le Mithra perse.* — Voici la seule divinité de pays non annexé qui ait envahi l'empire romain. La religion mithriaque se proclama toujours fièrement persique, et c'est bien de l'Iran qu'elle était originaire. Son action fut nulle sur l'hellénisme; mais lorsque l'empire eut étendu ses annexions jusqu'à l'Euphrate, il y eut contiguïté absolue entre les deux grandes monarchies, qui restèrent face à face durant plusieurs siècles. Les doctrines mazdéennes <sup>2</sup> avaient mûri dans les montagnes du Taurus; les soldats des frontières orientales s'en imprégnaient; elles furent ensuite transportées par l'élément militaire sur tous les remparts du

*Limes*: les marchands les répandirent partout où florissait le négoce: les esclaves publics, dont beaucoup venaient d'Orient, y accoutumèrent les agents principaux de l'administration impériale.

1. P. Foucart, *Monuments Piot*, XVIII 1910, p. 161 et suiv.

2. Nous suivons, en le réduisant à l'indispensable, l'excellent exposé sommaire que M. Fr. Cumont a donné de ces doctrines dans ses *Mystères de Mithra*, 3<sup>e</sup> éd., Bruxelles, 1913, in-12, p. 105 et suiv. Voir aussi ses *Relig. orient.*, chap. vi. Ces deux petits livres résument, pour partie, et tiennent à jour le vaste ouvrage d'ensemble du même : *Textes et monuments relatifs aux mystères de Mithra*, déjà cité p. 161, note 1.

A la suite des hauts magistrats, Commode se fit initier aux mystères iraniens et, en 307, Dioclétien, Galère et Licinius consacrèrent à Carnuntum, sur le Danube, un sanctuaire à Mithra, « protecteur de l'empire ».

En vérité, c'est tout un système philosophique et religieux, tout un groupe de divinités que le monde romain apprit à connaître. A l'origine des choses, au sommet de la hiérarchie sacrée, cette théologie plaçait le Temps infini ; les habitants de l'empire l'appelaient parfois *Aion* ou *Saeculum*, *Kronos* ou *Saturnus* ; on lui prêtait la figure d'un monstre à tête de lion et à corps humain qu'un serpent enserrait dans ses replis (fig. 235) <sup>1</sup>. Puissance sans bornes, cet Aion est surchargé d'attributs : il tient le sceptre, le foudre, les clefs du ciel dont il garde les portes. Ses ailes symbolisent sa course rapide ; les anneaux du serpent, le cours sinueux du soleil sur l'écliptique ; les phénomènes célestes, que ce monstre dirige, sont rappelés par les signes du zodiaque gravés sur son corps ou tout autour, avec les emblèmes des saisons, des quatre vents qui soufflent à son gré. Ce premier principe avait créé le Ciel (Ormuzd) et la Terre, et de l'union de ceux-ci était né l'Océan. Les gens de l'Occident virent dans Jupiter, Junon et Neptune cette triade primordiale. Dans certains bas-reliefs, on remarque ce Saturne mazdéen remettant à son fils le foudre, insigne du pouvoir suprême. L'hymen de Jupiter et de Junon a enfanté tous les autres dieux, qui se retrouvent parallèlement dans le panthéon iranien et dans l'autre.

Pourtant, à cette cour céleste s'oppose celle des régions ténébreuses, dans les profondeurs de la terre, où règne — quatrième élément, le Feu, — Ahriman (ou Pluton), second fils du Temps infini, avec sa parèdre Hécate. Leurs émissaires, les démons, ont voulu s'élever jusqu'au ciel pour détrôner Ormuzd, mais celui-ci



Fig. 235 —  
Saturne mithriaque  
(Florence).

1. D'après Cumont. *Mystères*, p. 108, fig. 11.

les a foudroyés et rejetés dans leur sombre séjour <sup>1</sup>. Ils menacent constamment de reparaitre, mais l'initié sait les conjurer. Les quatre éléments sont ainsi divinisés et conçus comme s'entre-dévorent : dans le grand relief de Heddernheim (fig. 236), un lion représente le Feu, un cratère l'Eau, un serpent la Terre. Il y a donc des obscurités, des divergences, dans tout ce symbolisme. D'autres corps naturels, en effet, reçoivent encore figure divine : le Soleil traverse les airs sur son quadriga, la Lune sur un bige traîné par des taureaux blancs <sup>2</sup>. Et l'on vénère et invoque aussi des divinités sidérales, les Planètes, figurées sur les monuments par des symboles extrêmement variés. Les douze signes du zodiaque, dont les influences contraires s'imposent à tous les êtres, se retrouvent dans chaque *mithraeum* sous l'aspect invariable qu'ils avaient déjà en Occident ; par une amplification sans limites, on y ajoute toutes sortes de groupes stellaires, voilés sous la forme d'animaux, corbeau, chien, lion, ou autres objets (cratère) qui encadrent d'habitude le Mithra tauroctone. Les deux hémisphères célestes, qui alternativement se montrent et disparaissent, furent eux-mêmes personnifiés et assimilés aux Dioscures de la légende grecque, vivants et morts à tour de rôle.

Dans cet amas, déjà incohérent, Babylone avait versé le dogme de la Fatalité, qui pesait sur l'espèce humaine ; heureusement, celle-ci trouvait le salut auprès des puissances secourables et miséricordieuses qui, sollicitées par des prières et des offrandes, combattaient avec ardeur les puissances du mal. De ces protecteurs providentiels, le plus souvent invoqué, le plus actif, était **Mithra**. Celui-ci, conçu comme dieu de la lumière, comme génie solaire, était figuré fréquemment entre deux jeunes garçons costumés à son image, les dadophores, l'un tenant sa torche élevée, l'autre abaissée, symboles, respectivement, de l'astre qui monte au matin et apporte la chaleur et la vie, et du même disque qui ensuite s'incline vers l'horizon et laisse l'atmosphère se refroidir <sup>3</sup>.

La mythologie des Mages représentait la lumière perçant la voûte du ciel sous la figure de Mithra naissant d'un rocher. Au

1. Cette scène est reproduite dans les bas-reliefs : cf. le marbre de Virunum : Cumont, *ibid.*, p. 113, fig. 13 ; S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 128, 1.

2. On les voit l'un et l'autre dans les écoinçons supérieurs du bas-relief de Londres : Cumont, *ibid.*, p. 56, fig. 7 ; Reinach, *ibid.*, p. 450, 2° ; cf. celui du Louvre : Baumeister, *Denkmäler*, II, p. 925, fig. 996 ; S. Reinach, *Statuaire*, I, p. 92, 1.

3. Cf. les dadophores de Palerme : Cumont, *Mystères*, p. 131, fig. 16.

bord d'un fleuve, sous un arbre sacré, il avait surgi de la masse de pierre, coiffé d'un bonnet phrygien, muni d'un couteau et d'un flambeau <sup>1</sup>; il s'était nourri des fruits d'un figuier et revêtu de ses



Fig. 236. — Scènes de la vie de Mithra.

feuilles. Il se mesura d'abord avec le Soleil qui, vaincu, devint son ami et lui posa une couronne de rayons. Puis il entra en lutte avec le taureau, premier être créé par Ormuzd : adroitement, le héros le saisit par les cornes et parvint à l'enfourcher. Après une

<sup>1</sup> C'est ce qu'on peut voir dans de très nombreux monuments : Cumont, *ibid.*, fig. 13 et 19.

course éperdue, le quadrupède épuisé s'affaissa; Mithra le prit par les jambes et l'entraîna dans sa caverne <sup>1</sup>. Mais l'animal ayant réussi à s'échapper, le Soleil ordonna de le mettre à mort. Résigné à ce sacrifice, le héros, aidé de son chien, poursuivit le taureau, le rejoignit et, le maîtrisant d'une main par les naseaux, lui enfonça son couteau dans l'épaule. Alors, ô merveille! du corps de la victime naquirent tous les végétaux, de sa moelle le blé et de son sang la vigne, qui devait fournir le breuvage sacré des mystères. En vain, pour arrêter cette formidable génération, Ahriman lança-t-il ses auxiliaires immondes : le serpent, le scorpion se ruèrent sur les parties génitales de la bête égorgée et tentèrent d'aspirer son sang. En dépit de leurs efforts, la semence du taureau fut recueillie par la Lune et engendra les animaux utiles : son âme, protégée par le chien, gagna le ciel où elle devint le dieu protecteur des troupeaux. Puis, les premiers humains étant nés, Ahriman voulut les supprimer en désolant la terre par une terrible sécheresse ; mais Mithra, perçant de ses flèches un rocher, en fit jaillir une source où les malheureux purent se désaltérer <sup>2</sup>. Le Génie du mal, par une tactique inverse, noya les campagnes sous un déluge ; mais un homme, bien conseillé par le ciel, parvint à se sauver dans une arche, avec ses bestiaux. Une troisième tentative, par le feu, n'empêcha pas davantage le genre humain de vivre et prospérer. Mithra put donc regagner les régions célestes dans le char du Soleil, que l'Océan s'efforça en vain de submerger.

Nous n'avons pas à dégager la portée philosophique et morale de ce long récit ; mais la connaissance de tous les épisodes était indispensable à l'interprétation des nombreux monuments qui les rappellent, en tout ou en partie <sup>3</sup>.

Mithra est la seule figure mythologique iranienne qui ait donné lieu en Occident à des représentations figurées. Pourtant on y connaît encore une déesse dont certains attributs révélaient l'origine orientale : c'est l'Anahita ou Anaitis devenue l'**Artémis persique** <sup>4</sup>.

1. Ce sujet orne la tasse de Lanuvium Cumont, *ibid.*, p. 136, fig. 18, voir aussi le Mithra taurophore de Stockstadt, p. 51, fig. 6).

2. La plupart de ces épisodes sont matérialisés dans le grand relief de Hedernheim, reproduit ici fig. 236 d'après Cumont, *Textes et monuments*, II, pl. VII. Celui d'Apulum Cumont, *Mystères*, p. 110, fig. 19<sup>1</sup> représente la naissance du dieu, l'accord avec *Sol*, Mithra en sagittaire, et des hommes allant s'abreuver ; le dieu montant dans le quadrige du Soleil, que l'Océan cherche à saisir.

3. Cf. l'Appendice 1<sup>er</sup> de Cumont, *Mystères* : L'art mithriaque.

4. Dürrbach, dans Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Diana*. II. p. 152 et suiv.

Divinité nourricière, facile à distinguer grâce à ses deux grandes ailes recoquillées, elle est toujours accompagnée d'animaux familiers, qu'elle tient par le cou ou les pattes de derrière : en général de petits lions, quelquefois des cygnes, des bouquetins ou des lièvres (fig. 237<sup>1</sup>).



Fig. 237. — Artémis persique.

E. *Figures panthées*. — Indécises, multiformes, les divinités orientales n'étaient point faites pour procurer à la mythologie classique, elle-même un peu flottante, une plus grande précision. Bien au contraire, sous leur influence, le syncrétisme s'exagéra jusqu'à aboutir aux figures panthées<sup>2</sup>. Elles commencent à paraître peu après Alexandre, mais les inscriptions en signalent principalement sous les Antonins. L'ébauche du type est dans la fusion de deux figures, dont une orientale, avec juxtaposition de leurs attributs ; telle est l'*Isis-Fortuna*, par exemple. Toutefois le paganisme tend plutôt à hiérarchiser les puissances ; par suite, une divinité s'élève au-dessus de quelques autres, dont elle s'ap-

<sup>1</sup> Faute d'un bon exemplaire de basse époque, nous donnons ici l'anse archaïque de l'hydrie de Graechwyl en Suisse (fig. 237), parce qu'on y voit prédominer le caractère orientalisant qui s'est maintenu à travers les siècles, et qu'elle traduit le plus complètement la physionomie de cette divinité d'importation (d'après Saglio, *op. cit.*, fig. 2389).

<sup>2</sup> Hœfer, au mot *Pantes Theoi*, et R. Peter, au mot *Pantheus*, dans Roscher, *Lexikon* ; Cumont, au mot *Panthea signa*, dans Saglio, *Dict. des Ant.*

propre les pouvoirs et aussi les emblèmes, qu'elle ajoute aux siens. Ces combinaisons sont fréquemment attestées par l'épigraphie, beaucoup moins par l'archéologie. Il y a naturellement un *Jupiter Pantheus* ; néanmoins la suprématie semble aller de préférence aux divinités qui protègent les entreprises des hommes, en agriculture (*Silvain-Panthée*, dans le négoce (*Mercure-Panthée*) ou d'une façon très générale *Fortuna Panthea* ; et l'on voit des rapprochements bizarres, comme dans ce génie panthée qui réunit à la massue d'Hercule les ailerons de Mercure et le lotus d'Harpocrate <sup>1</sup>. Mercure, dieu secondaire, éclipse la Triade capitoline, dont les bustes, de taille réduite, prennent le sien pour support <sup>2</sup>. On a plusieurs exemples de semblables superpositions. Dans quelques cas, les attributs accumulés sont simplement accrochés à un petit tronc d'arbre imité en bronze, ou suspendus aux doigts d'une main qui représente Sabazius.

### § V. — *Divinités celtiques et gallo-romaines.*

Il n'y a point lieu d'étudier ici dans le détail cet autre groupe qu'on considère d'habitude, avec raison, comme séparé du domaine gréco-romain. Ces divinités, en effet, n'ont point été adoptées par l'Italie ; elles ont été tolérées par le gouvernement de Rome, et si des citoyens romains leur sont restés fidèles, par esprit national, il ne s'agit que de citoyens romains de pays celtiques, originaires de Bretagne, de Gaule ou de Germanie. Ce domaine est donc plutôt réservé aux historiens de nos antiquités nationales ; il convient néanmoins d'en prendre une connaissance superficielle <sup>3</sup>.

Les Gaulois pratiquèrent d'abord des cultes naturalistes, cultes des pierres, des plantes, des eaux, des animaux, du feu, du soleil et des corps célestes. Le souvenir ne s'en est guère conservé, par des monuments figurés, que pour celui des animaux <sup>4</sup>, que révèlent

1. Babelon-Blanchet, *Bronzes de la Bibl. Nat.*, n° 659.

2. *Ibid.*, n° 363 ; Saglio, *op. cit.*, fig. 4962.

3. Cf. S. Reinach, *Bronzes*, p. 137-200 ; Ch. Renel, *Les religions de la Gaule avant le christianisme*, Paris, 1906, in-12 *Annales du Musée Guimet*. Biblioth. de vulgarisation, XXI) ; il donne, p. 391-406, la liste alphabétique des dieux de la Gaule. J.-L. Courcelle-Seneuil (*Les dieux gaulois d'après les monuments figurés*, Paris, 1910, in-12) est beaucoup moins sûr.

4. Citons pourtant *Sirona*, divinité d'une source (Renel, *op. cit.*, p. 252, fig. 22).

certaines images grossières de monstres <sup>1</sup>, et pour celui du soleil, que rappelle le **Jupiter à la roue** (fig. 238) <sup>2</sup>. Certains dieux étaient moitié hommes, moitié animaux : tel **Cernunnos** <sup>3</sup>, le « dieu cornu » <sup>4</sup>, enfant <sup>5</sup> ou homme mûr, ayant au front des cornes de cerf (fig. 239) <sup>6</sup>. **Epona** <sup>7</sup>, déesse des écuries, fut probablement

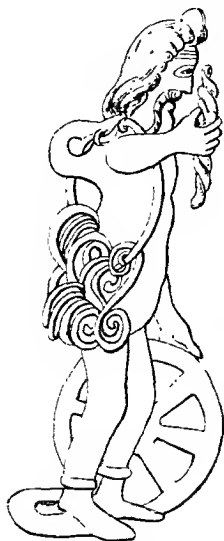


Fig. 238.  
Jupiter à la roue.



Fig. 239. — Cernunnos.

dans le principe une jument honorée d'une dévotion particulière, avant de prendre une apparence humaine avec le cheval comme monture ou comme attribut <sup>8</sup>; quelquefois un poulain trotte à

1. Renel, *op. cit.*, p. 240 et suiv.

2. D'après J. Déchelette, *Manuel d'archéologie*, Paris, II, 1 1910, 8°, p. 466, fig. 196. Figurine trouvée au Châtelet-Haute-Marne).

3. Steuding, dans Roscher, *Lexikon*; Ihm, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*

4. Il eut aussi sa parèdre cornue; cf. la statuette du British Museum (S. Reinach, *Statuaire*, III, p. 79, 9).

5. Espérandieu, *Bas-reliefs*, II, p. 361; S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 220, 1.

6. Espérandieu, *op. cit.*, IV, p. 211; V, p. 5; Reinach, *ibid.*, II, p. 241, 6; p. 302, 2 (notre fig. 239), relief du musée de Reims.

7. G. Lafaye, dans Saglio, *Dict. des Ant.*; R. Peter, dans Roscher, *Lexikon*; Keune, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*

8. Epona de Gannat : Renel, *op. cit.*, p. 248, fig. 20. Cf. Babelon-Blanchet, *Bronzes de la Bihl. Nat.*, p. 300 à 304, n° 689 à 693.

leurs côtés (fig. 240)<sup>1</sup>. La Diane gallo-romaine sur un sanglier<sup>2</sup> est encore un vestige de ce vieux culte des animaux.

Parmi les divinités gauloises, nous citerons principalement **Sucellus**<sup>3</sup>, « le bon frappeur », le dieu au maillet — le maillet a souvent disparu par l'effet d'une cassure, — barbu, en sayon, tenant un vase *olla* et une hampe terminée par un marteau (fig. 241)<sup>4</sup>. Il a

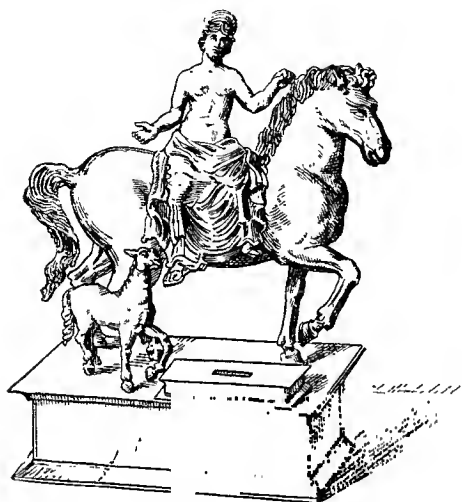


Fig. 240. — Epona.



Fig. 241. — Sucellus.

été mis en rapport avec Silvain<sup>5</sup>; avec Sérapis, dont il a le *modius* dans quelques exemplaires; avec Pluton, car on lui prête un caractère infernal et il fait penser au Charon étrusque; avec Hercule, vu qu'il est parfois figuré en compagnie d'un loup ou d'un chien<sup>6</sup>, ou même d'un Cerbère à trois têtes, bien qu'il ait en outre le caducée<sup>7</sup>. Peut-être fut-il encore le dieu de l'ivresse sacrée: sur quelques monuments, un tonneau est à ses pieds<sup>8</sup>.

1. D'après Babelon-Blanchet, *op. cit.*, n° 689; Saglio, *Dict.*, fig. 2207.

2. Renel, *op. cit.*, p. 251, fig. 21.

3. R. Peter, dans Roscher, *Lexikon*. Son nom est connu par un relief à inscription: S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 97, 6.

4. D'après S. Reinach, *Bronzes*, p. 138; Renel, *op. cit.*, p. 254, fig. 24.

5. S. Reinach, *Cultes, mythes et religions*. Paris, I (1905), 8°, p. 217 et suiv.

6. S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 137, 2; 307, 4.

7. *Ibid.*, p. 115, 2.

8. H. Hubert, dans les *Mélanges Cagnat*, p. 287

Sa parèdre, **Nantosvelta** ou **Nantosuelta**, à l'imitation des figures romaines, reçoit la corne d'abondance <sup>1</sup>, fait une libation <sup>2</sup> ou nourrit un serpent <sup>3</sup>. Ailleurs, c'est une Diane, avec l'arc et le carquois <sup>4</sup>. Sur une stèle elle porte un objet qui semble être une ruche, allusion probable à une autre boisson rituelle, l'hydromel <sup>5</sup>.

Certains monuments sont consacrés à un dieu à trois têtes <sup>6</sup> encore très énigmatique : il dut être assimilé à Janus. Il y eut aussi des triades, très diversement composées : une des variétés les plus fréquentes est la triade des **Mères** (*Matres* <sup>7</sup> ou encore *Matronae*), qui peuvent à la rigueur se rencontrer isolées et non groupées <sup>8</sup> ou aller par deux <sup>9</sup> ; mais qui le plus souvent sont au nombre de trois (fig. 242) <sup>10</sup>. Près de Turin, à Avigliana, on a trouvé même un groupe de cinq <sup>11</sup>. Il en est qui sont debout <sup>12</sup>. En Germanie, elles se présentent plutôt assises, enveloppées d'amples manteaux et coiffées de bonnets, dont les bords s'élargissent en turban <sup>13</sup> ; elles tiennent sur leurs genoux de lourds paniers chargés de fruits, parfois un nourrisson <sup>14</sup>. Certains ex-voto leur confèrent diverses épithètes et attestent une assimilation avec la Fortune, ou Maia, Diane Lucine, Cybèle, les Nymphes, les Parques. Elles semblent, en raison de leurs attributs, présider à la fécondité ; et l'on en voit en effet, en Gaule, qui ont plusieurs rangs de mamelles <sup>15</sup>. Celtes et Germains ont pu les considérer comme des divinités inférieures, des génies

1. Hubert, *ibid.*, p. 96. 4.

2. *Ibid.*, p. 97. 6.

3. *Ibid.*, p. 113. 2.

4. Autel de Mayence, voir ci-dessous, p. 459, note 3.

5. Hubert, *loc. cit.*, p. 281-296.

6. Renel, *op. cit.*, p. 264. Bronze du Cabinet des Médailles : Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 4964 = Babelon-Blanchet, *op. cit.*, n° 362.

7. M. Ihm, dans Roscher, *Lexikon*, et Hild, dans Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Matres*.

8. Statuette d'Angoulême ; Saglio, *op. cit.*, fig. 4858.

9. Cf. les Mères de Poitiers (Saglio, *ibid.*, fig. 4857). Des fruits sont posés sur leurs genoux ; une corne d'abondance se dresse entre elles.

10. *Matres* de Mannheim : Saglio, fig. 4859 ; S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 67, 1.

11. Reinach, *ibid.*, III, p. 424, 4.

12. Ex-voto de Dijon. Chaque Mère tient une corne d'abondance : celle du milieu, en outre, une patère : Espérandieu, *Bas-reliefs*, IV, p. 334 ; Reinach, *Reliefs*, II, p. 221, 1. Celles de Cirencester (Angleterre) sont également debout (Reinach, *ibid.*, II, p. 445, 3), comme celles d'Avigliana.

13. Types de Mannheim (note 10) et Mümlingen (Reinach, II, p. 73, 4).

14. *Matres* de Châtillon-sur-Seine (Espérandieu, *Bas-reliefs*, IV, p. 336 ; S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 220. 2).

15. G. Gassies, *Rev. des Ét. anc.*, IX (1907, p. 184 et suiv.

tutélaires des bourgades, des villes, des campagnes, protégeant peut-être tout spécialement la femme.



Fig. 212. — La triade des Mères.

Mais les divinités de ces peuples étaient vagues, mal définies, différenciées au hasard ou confondues de même. Ainsi certains fétiches singuliers nous montrent des dieux à la fois cornus, ce qui est un attribut de puissance, et tricéphales, accroupis sur un coussin, ou, pour mieux dire, assis « en tailleur », comme les Orientaux, et décorés du *torques* qui, à l'époque gallo-romaine, appartient exclusivement aux divinités <sup>1</sup> (fig. 239). Nous ne connaissons guère cette mythologie que transformée par les conceptions anthropomorphiques qu'apporta la conquête romaine. Un grand nombre de cultes gaulois devinrent nettement latins : Mercure, notamment, en absorba plusieurs ; il gardait ses attributs ordinaires, auxquels s'ajoutait le *torques* <sup>2</sup>, quelquefois avec des ani-

1. S. Reinach, *Bronzes*, p. 185 et suiv., n° 177; Héron de Villefosse, *Mém. des Ant. de France*, LXXII 1912, p. 244-275.

2. Renel, *op. cit.*, p. 393, fig. 34; S. Reinach, *Bronzes*, p. 68.

maux symboliques, le bouc, le coq, le serpent cornu. Dans certains cas, il est assis et associé à la déesse **Rosmerta**, principalement en Belgique et dans la Haute-Germanie : sur un relief avec dédicace <sup>1</sup>, Rosmerta tient une patère et semble recevoir une bourse de Mercure; sur d'autres, moins sûrement interprétés, elle a la corne d'abondance ou le caducée <sup>2</sup>. Apollon absorba les divinités de la lumière et tous les dieux guérisseurs, notamment ceux des sources; Mars ceux de la guerre; Jupiter toute espèce de dieux topiques; son type devenait franchement gréco-romain, ou c'était le Jupiter à la roue. Les monuments où tous ces dieux revivent sous nos regards sont grossiers, effrités, mutilés; aussi constate-t-on sans surprise, chez les auteurs modernes, des divergences sérieuses dans l'interprétation des sujets <sup>3</sup>.

On ne saurait sans quelque embarras et hésitation rattacher à une catégorie d'ensemble le **Cavalier thrace**. Un groupe important de populations provenant de la région du Rhodope ayant émigré en Phrygie à une époque très ancienne, c'est en Asie Mineure qu'on chercherait d'instinct un dieu équivalent; en effet on y trouve quelques exemples d'une divinité à cheval <sup>4</sup>; mais le type y est moins répandu, moins uniforme; certains détails y trahissent l'influence de la conception grecque du mort héroïsé; peut-être, du reste, doit-il beaucoup à l'invasion des Galates.

D'autre part, ce dieu cavalier est vénéré en Thrace à une époque tardive, lorsque des éléments ethniques venus du Nord y ont déjà largement afflué. C'est bien à un courant septentrional ou du Nord-Ouest que nous reportent les ex-voto offerts à ce dieu — ou héros — énigmatique <sup>5</sup>, et il ne semble pas être resté à l'écart de

1. Ihm, dans Roscher. *Lexikon*, au mot, p. 214.

2. Cf. Renel, *op. cit.*, p. 308, fig. 35-36.

3. Voir l'autel de Mayence (A. von Domaszewski, *Abhandlungen zur röm. Religion*, Leipzig, 1909, 8°, p. 130 = S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 70 à quatre faces, qui portent : *Sucellus* et *Nantosvelta* (en Diane); le *Genius castrorum* à couronne tourelée, sacrifiant, et la Fortune, comme lui avec corne d'abondance (Reinach les nomme *Abundantia* et *Bonus Eventus*; Grannus et Sirona, en Apollon et *Salus*; Reinach appelle cette dernière Rosmerta : Mercure couronné par la Victoire.

4. Voir ceux qu'a énumérés G. Mendel (*B. C. H.*, XXVI [1902], p. 220 et suiv. et le dieu asiatique équestre du musée de Berlin : S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 30, 3.

5. Nombreux spécimens dans S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 153 et suiv.; cf. surtout G. Seure, *Étude sur quelques types curieux du cavalier thrace* (*Revue des Ét. anc.*, XIV [1912], p. 137, 239 et 382; et *Archéologie thrace*, 1<sup>re</sup> série, 1913 (*Rev. arch.*, XXI), p. 67 et suiv.

toute influence celtique, vu que, sur une stèle de Sofia en deux registres, le supérieur lui est réservé et l'inférieur à Epona <sup>1</sup>. D'autres fois, on remarque près de lui, dans le même champ, des femmes voilées, nymphes ou déesses, en rapport évident avec le culte des sources, ou bien *Matres* comme celle de la Gaule <sup>2</sup>. D'une façon générale, le dieu cavalier porte un manteau qui flotte derrière lui, parfois une jupe plissée ; il brandit une arme, une sorte d'épieu court, et en effet les textes le donnent pour un chasseur ; souvent un serviteur paraît à sa suite, tenant la queue de sa monture. Fut-il vraiment un dieu national ? C'est probable ; mais les Thraces, qui ont varié avec fantaisie un motif artistique d'origine pergaménienne, n'ont pas su créer un type sculptural unique de leur dieu cavalier ; les inscriptions lui prodiguent tous les noms des divinités grecques, romaines, asiatiques, avec lesquelles il peut avoir quelque ressemblance. L'extrême barbarie des reliefs fait songer naturellement aux ouvrages analogues de l'Europe centrale ou occidentale.

### § VI. — *Allégories divinisées.*

Les Romains ont encore donné la personnalité divine à un certain nombre de notions abstraites envisagées comme allégories <sup>3</sup>. Les Grecs les avaient très peu précédés dans cette voie ; s'ils ont quelquefois conçu sous la forme mythique de telles idées, ils sont allés rarement à leur égard jusqu'au culte proprement dit ; ils préféreraient tourner ces notions en épithètes, accolées au nom d'un dieu ou d'une déesse à physionomie précise.

Des divinités de ce groupe, quelques-unes remontent très loin dans l'histoire, même, d'après la tradition littéraire, jusqu'au temps des rois : *Fides*, *Juventas*, *Libertas*, *Victoria* seraient les plus anciennes. Elles avaient leurs temples, comme les suivantes ; on peut donc conclure, et il est certifié dans quelques cas, qu'elles avaient leurs statues ; peut-être, parmi ces femmes drapées dont l'identité nous intrigue, qui foisonnent, plus ou moins mutilées, dans nos collections, en pourrions-nous retrouver quelques-unes ; mais l'uniformité de leurs types est telle qu'une dédicace serait indispensable pour une identification certaine, et elle manque généralement. En

1. S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 153. 3.

2. Seure, *Étude*, p. 137 et suiv.

3. Cf. L. Deubner, dans Roscher, *Lexikon*, au mot *Personnifikationen*.

fait, ces figures allégoriques ne se précisent à nos yeux pour la plupart, et encore assez peu, que grâce à la numismatique, car des légendes accompagnent fréquemment les types monétaires. Nous n'en citerons presque aucun, afin d'abréger <sup>1</sup>, et nous nous bornerons, dans une énumération rapide, à indiquer le sens général de chaque allégorie et les attributs qui lui sont conférés.

Parmi ces déesses — *Honos* seul est un dieu —, une première série, la moins nombreuse, comprend celles qui intéressent la vie privée autant que la vie publique.

**Copia** <sup>2</sup>, l'Abondance, très facile à confondre entre plusieurs, a la couronne crénelée et, naturellement, la *cornucopia*. **Ops** <sup>3</sup>, qui représente surtout la prospérité agricole, est assise sur son trône avec le sceptre ou le globe, et des épis en mains. **Salus** <sup>4</sup>, qui est un aspect de *Fortuna*, limitée aux circonstances critiques de la vie, fut en rapport sur le tard avec *Hygie*, ce qui lui valut l'attribut du serpent. Sur une coupe d'argent trouvée en Espagne <sup>5</sup>, la *Salus Umeritana* (de la ville d'Umeri) paraît une source divinisée ; car *Salus* y est une jeune femme couchée, accoudée sur une urne, d'où s'épanche l'eau salulaire qu'utilisent les personnages dans les autres scènes du vase. **Felicitas** <sup>6</sup>, déesse des événements heureux, et en particulier de la fertilité, tient la patère et une corne d'abondance, souvent le caducée ; quelquefois un rameau s'y ajoute, ou même le capricorne. La **Tranquillitas** <sup>7</sup> est essentiellement celle que l'on désire sur les flots ; aussi est-elle figurée par une femme debout, avec un dauphin et un sceptre, ou bien un épi et un gouvernail <sup>8</sup>.

A côté de ces allégories qui se réfèrent à un avantage obtenu, d'autres expriment des qualités morales. **Fides** <sup>9</sup>, la bonne foi dans les conventions publiques ou privées, est généralement debout,

1. Il serait facile d'en trouver dans les répertoires de Grueber, pour les monnaies de la République, et de Cohen pour les impériales. On en verra de reproduits dans les articles illustrés auxquels nous renvoyons.

2. Pottier, dans Saglio, *Dict. des Ant.* ; R. Peter, dans Roscher, *Lexikon* ; Aust, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*

3. Hild, dans Saglio, *Dict. des Ant.* ; Wissowa, dans Roscher, *Lexikon*.

4. Hild, dans Saglio, *Dict. des Ant.* ; Wissowa, dans Roscher, *Lexikon*.

5. Saglio, *op. cit.*, fig. 6089 ; S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 195, 3.

6. Adr. Blanchet, dans Saglio, *Dict. des Ant.* ; Steuding, dans Roscher, *Lexikon* ; Otto, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*

7. Lafaye, dans Saglio, *Dict. des Ant.*

8. Cf. l'autel d'Antium, dédié à la Tranquillité : Saglio, *ibid.*, fig. 7038 ; S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 179, 6 ; on y voit un navire voguant.

9. Hild, dans Saglio, *Dict. des Ant.* ; Wissowa, dans Roscher, *Lexikon* ; Otto, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*

amplement drapée et voilée; elle tient des épis, une corbeille de fruits, des pavots, une Victoire, le globe surmonté d'un phénix, plus rarement une patère, un gouvernail ou une corne d'abondance; mais son emblème le plus habituel est l'aigle des légions ou un étendard, quelquefois double, qui montre que l'allusion à la foi nationale a bientôt prédominé. L'**Aequitas**<sup>1</sup> est symbolisée sous les traits d'une femme en pied, tenant les balances et un long bâton qui doit être la *pertica*, instrument de mesure. La **Pietas**<sup>2</sup> a été l'objet de représentations très variées; ses attributs sont: le rameau et le sceptre, la corne d'abondance et le gouvernail, la cigogne, le globe, un autel allumé, des instruments de sacrifice, deux mains jointes, la chèvre allaitant Jupiter; parfois elle a un enfant dans les bras. La **Pudicitia**<sup>3</sup>, protectrice de la chasteté des matrones et que n'avaient pas droit d'invoquer celles qui avaient eu un second mari, paraît debout ou assise, parfois enveloppée d'un voile, mais sans emblèmes. L'Espérance (**Spes**)<sup>4</sup>, dont le prototype grec, *Elpis*, n'avait été l'objet d'aucun culte public, est représentée par une femme soutenant sa robe et offrant une fleur. La **Libertas**<sup>5</sup> a pour emblème essentiel un bonnet de forme ronde, auquel peut s'ajouter le sceptre.

Les divinités de la deuxième série se rattachent bien plus étroitement à la chose publique. Plusieurs concernent les faveurs accordées au peuple. La **Providentia**<sup>6</sup> a un globe à ses pieds ou à la main, à moins qu'elle ne le montre avec une baguette, et tient dans quelques exemplaires une corne d'abondance ou des épis, symboles de la prévoyance des empereurs assurant l'approvisionnement de Rome. La **Liberalitas**<sup>7</sup>, debout, est munie de la corne d'abondance et d'une tessère, ou bien elle distribue des pièces de monnaie, du haut

1. Roscher, dans son *Lexikon*, Saglio, dans son *Dict.*; Aust, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.* Saglio estime, on ne sait pourquoi, que cette intégrité est surtout celle qui doit présider à la fabrication des monnaies.

2. Adr. Blanchet, dans Saglio, *Dict. des Ant.*; Wissowa, dans Roscher, *Lexikon*.

3. Peter, dans Roscher, *Lexikon*; De Decker, dans Saglio, *Dict. des Ant.*

4. Wissowa, dans Roscher, *Lexikon*; Hild, dans Saglio, *Dict. des Ant.* (Celui-ci parle à tort du type « le plus probable », puisqu'on a des types avec légende. Les artistes ont exploité, non pas « une représentation archaïque de Vénus », mais le type des *korai* ioniennes; cf. P. Perdrizet, *B. C. H.*, XXXVIII [1914], p. 94 et fig. 2.).

5. Blanchet, dans Saglio, *Dict. des Ant.*; Wissowa, dans Roscher, *Lexikon*.

6. Blanchet, dans Saglio, *Dict. des Ant.*; Peter, dans Roscher, *Lexikon*.

7. Blanchet, dans Saglio, *Dict. des Ant.*; Stending, dans Roscher, *Lexikon*.

d'une estrade qu'un homme gravit pour les recevoir. Mais l'**Annona** <sup>1</sup> elle-même qui, d'après les inscriptions, fut tenue pour une déesse, figure sur certaines médailles, réunie ou non à Cérès, avec la corne d'abondance, le *modius*, des épis, un vase, une ancre, une proue, un gouvernail. Quant à la *Laetitia* et à l'*Hilaritas* que signalent les répertoires, il les en faut rayer. L'épigraphie ignore ces divinités, et M. Froelmer a montré <sup>2</sup> que les légendes des pièces où on croyait les retrouver avaient été mal lues : il s'agit de la joie « de l'empereur » prodiguant ses largesses, et les types sont ceux de l'Abondance, de l'Annone, de la Providence ou de l'Éternité.

Les vieilles allégories de la prospérité semblent avoir été détrônées, au III<sup>e</sup> siècle de notre ère, par l'**Abundantia** <sup>3</sup> qui, de sa *cornucopia*, laisse choir ses présents, exceptionnellement des pièces de monnaie, et plus rarement tient des épis ; et par l'**Ubertas** <sup>4</sup>, avec la corne d'abondance et une bourse, ou une grappe de raisins et une couronne. Toutes deux indiquent sans doute les heureux effets du sage gouvernement des empereurs.

De même **Juventas** <sup>5</sup>, dont le culte avait été pourtant ravivé par l'influence de celui d'Hébé, et qui protégeait seulement la jeunesse mâle, ne concerne bientôt plus que le *princeps juventutis*, l'héritier du trône : on en faisait une femme drapée, patère en main et répandant de l'encens sur un *turibulum*. La **Fecunditas** <sup>6</sup> ne fut que la personnification de la fécondité des impératrices romaines : c'était la princesse nommée sur la monnaie qui figurait la déesse, avec des enfants autour d'elle. L'**Aeternitas** <sup>7</sup> s'entendait de celle de l'empereur : elle était symbolisée par une femme debout, ou assise sur une sphère parsemée d'étoiles, tenant le sceptre, le globe, ou un phénix, l'oiseau qui renaît de ses cendres, ou flanquée du Soleil et de la Lune. La **Constantia** <sup>8</sup>, avec la corne d'abondance et le sceptre,

1. Saglio, dans son *Dict. des Ant.* ; Wissowa, dans Roscher, *Lexikon* ; Oehler, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*

2. *Revue numismatique*, 1907, p. 355-361.

3. Wissowa, dans Roscher, *Lexikon* ; Aust, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*

4. Lafaye, dans Saglio, *Dict. des Ant.*

5. Hild, dans Saglio, *Dict. des Ant.* ; Wissowa, dans Roscher, *Lexikon*.

6. Hild, dans Saglio, *Dict. des Ant.* ; R. Peter, dans Roscher, *Lexikon* ; Wissowa, dans la *Real-Encycl.*

7. Saglio, dans son *Dict. des Ant.* ; Roscher, dans son *Lexikon* ; Aust, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*

8. Saglio, dans son *Dict. des Ant.* ; R. Peter, dans Roscher, *Lexikon* ; Aust, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*

ne fut qu'un prétexte à l'adulation envers les Césars. La **Concordia** <sup>1</sup>, aux types des mains unies et de la colombe, présidait aux unions de caractère politique plutôt qu'à la bonne entente entre membres d'une même famille.

**Virtus** <sup>2</sup> et **Honos** <sup>3</sup>, qui sont gravés sur les mêmes monnaies, répondent au mérite et à la gloire militaires : la première paraît en tunique succincte, casquée, avec la lance et l'épée ; l'autre, deminu ou en toge, tient la haste et la corne d'abondance.

La Paix (**Pax** <sup>4</sup>) n'eut rien de l'*Eiréné* grecque ; on n'en possède aucun vestige antérieur aux dernières années de la République, et elle ne trouva quelque faveur qu'au temps de l'*Ara Pacis*. Ses attributs sont analogues à ceux de la Fortune ou de l'Abondance : rameau d'olivier, caducée, *cornucopia* ; quelquefois, comme la Victoire, elle porte des ailes et tient la couronne de laurier et la lance. La paix, en effet, résulte de la victoire. Celle-ci correspondait beaucoup mieux aux prédilections des Romains. Leur **Victoria** <sup>5</sup> diffère notablement de la *Nikè* hellénique, au rebours de laquelle elle obtint, dès le principe, un culte officiel et réglé et resta toujours une divinité entièrement abstraite, se suffisant à elle-même et n'accompagnant point d'autres dieux : bien plus que *Nikè*, et même presque exclusivement, elle fut la déesse du succès à la guerre — non aux jeux et concours — ; on lui accorda des épithètes qui en précisent la portée : *Germanica*, *Parthica*, *Sarmatica*, etc. On réagit contre la tendance hellénistique à rapprocher *Nikè* d'Aphrodite en la présentant moins vêtue que dans l'art classique, et au lieu de la laisser pieds nus, on l'équipa militairement en la chaussant de demi-bottes. Cette déesse eut ses statues <sup>6</sup> ; Auguste en consacra une splendide, venant de Tarente, dans la *curia Julia* ; ses monnaies en reproduisent probablement la silhouette : dressée sur un globe, flanqué de deux capricornes, la main droite avancée tenant une couronne, elle portait de la gauche une palme <sup>7</sup>. Les artistes d'époque romaine ont

1. Pottier, dans Saglio, *Dict. des Ant.* ; Peter, dans Roscher, *Lexikon* ; Aust., dans Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*

2. Hild, dans Saglio, *Dict. des Ant.*

3. Saglio, dans son *Dict. des Ant.*

4. Wissowa, dans Roscher ; J. Toutain, dans Saglio, *Dict. des Ant.*

5. Voir au mot *Nikè* : Baumeister, dans ses *Denkmäler*, et Bulle, dans Roscher, *Lexikon* ; Graillot, au mot *Victoria*, dans Saglio, *Dict. des Ant.*

6. S. Reinach, *Statuaire*, II, p. 379 et suiv.

7. Quelques exemplaires la remplacent par des *signa militaria*. Voir le relief de terre cuite de l'*Antiquarium* de Munich (Baumeister, *Denkmäler*, II, fig. 1231 — la Victoire tend une couronne au vainqueur ; et le bronze de Cirta (Roscher, *loc. cit.*, p. 354, fig. 26).

pris des figures grecques quelconques et en ont fait des Victoires en y ajoutant des ailes et d'autres attributs grecs ou romains, notamment un trophée, le caducée, la trompette, l'étendard, une proue de navire, un casque, une guirlande triomphale, plus rarement la corne d'abondance. Un motif favori de la sculpture de ce temps, c'est la Victoire, un pied posé sur une légère éminence et tenant appuyé sur la cuisse un bouclier, où elle inscrit quelque haut fait ; telle est la Victoire du musée de Brescia (fig. 243)<sup>1</sup>.

Beaucoup de villes de l'empire avaient leur « Génie » inspirateur et protecteur ; mais une seule fut proprement divinisée, et ce fut naturellement la capitale, Rome<sup>2</sup>. Sur les premiers deniers de la République paraît un profil qui fut répété durant deux siècles : celui d'une femme parée de bijoux, pendants et colliers, dont le casque est décoré d'ailettes ou de plumes et d'un avant-corps de griffon. Ce n'était là encore qu'une personification symbolique de l'État. Les peuples orientaux, par flatterie, lui donnèrent le caractère et les attributs d'une divinité, lui élevèrent des statues ; Rome fut associée à Auguste, c'est-à-dire à



Fig. 243. — La Victoire de Brescia.

l'empereur, dans un culte commun. Il nous est parvenu un certain nombre d'effigies de la déesse Rome, en général très restaurées, qu'on peut classer en deux séries de par leurs types qui se retrouvent, un peu plus chargés, sur les monnaies : la Rome guerrière, le plus souvent debout, en amazone casquée<sup>3</sup>, bottée, portant la tunique qui découvre le sein droit, avec une ceinture et un baudrier, armée de la lance et du bouclier ; la Rome pacifique, une

1 Roscher, *loc. cit.*, p. 355, fig. 27 ; Baumeister, *loc. cit.*, fig. 1230 (de face).

2. Ed. Maynial, dans Saglio, *Dict. des Ant.*, et Franz Richter, dans Roscher, *Lexikon*, au mot *Roma*.

3. Cf. les deux têtes du Louvre, d'un type du v<sup>e</sup> siècle, adaptées en déesse Rome (louve et jumeaux sur le casque) : S. Reinach, *Têtes antiques*, Paris, 1903, 8<sup>e</sup>, p. 96-97.

Aphrodite ou une Tychè à couronne tourelée, ordinairement assise, en tunique talaire et manteau, avec une corne d'abondance, le globe du monde, une Victoire, ou bien le sceptre, la haste et l'é-gide. Même aspect dans les bas-reliefs et dans une peinture du palais Barberini à Rome <sup>1</sup>.

Enfin, une autre entité géographique, l'Italie <sup>2</sup>, prit aussi figure divine : ce fut d'abord la déesse autour de laquelle se rassemblèrent les peuples autochtones fédérés, contre lesquels Rome dut soutenir la Guerre Sociale (91 avant J.-C. : surleurs monnaies <sup>3</sup> se profile la tête d'*Italia* couronnée de lauriers. Après la pacification, des deniers romains, frappés par Q. Fufius Kalenus et d'autres <sup>4</sup>, portèrent au revers l'Italie en tunique talaire, avec la corne d'abondance, donnant la main à la déesse Rome, diadémée, le pied posé sur un globe. A partir de Nerva, la déesse paraît devant l'empereur assis, à qui elle amène encore des enfants suppliants ; depuis Antonin le Pieux, on la voit seule, assise sur le globe étoilé, tenant le sceptre et la corne d'abondance.

On remarque en somme que ces allégories, pour la plupart, symbolisent la prospérité, et en effet leur attribut le plus fréquent, à presque toutes, est la corne d'abondance. Il n'est pas défendu de penser que plusieurs de ces effigies monétaires reproduisent quelque statue réelle et nous aideront à la reconnaître dans les débris sauvés de l'œuvre des anciens.

### § VII. — *Attributs principaux des divinités.*

Comme résumé de tout ce chapitre et pour faciliter les identifications, nous réunirons dans une liste alphabétique les attributs principaux des divinités de toute sorte dont nous avons parlé successivement.

1. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 5934.

2. Babelon, dans Saglio, *ibid.* : Drexler, dans Roscher, *Lexikon*.

3. Grueber, *Coins of Roman Republic*, II, p. 322 et suiv., pl. xcviII.

4. *Ibid.*, I, p. 415 et suiv., pl. xliII, 5.

N. B. — Nous avons adopté pour les attributs, sauf exceptions très rares, en vue de la brièveté, la terminologie française, plus accessible au grand public ; les formes latines pour les noms divins : leur nomenclature est ainsi plus homogène et certaines épithètes, peu traduisibles, ont été introduites plus aisément.

**Abeille.** — Diana Ephesia.

**Aigle.** — Jupiter, Jupiter Dolichenus, Mercurius, Sol.

**Ailes (aux épaules).** — Aurora, Cupido, Genius Mithriacus, Harpocrates, Hymenaeus, Pax, Psyche, Somnus, Victoria.

— (sur la robe). — Genius terrae Africae.

— (recoquillées). — Diana Persica.

**Ailettes (au pétase ou aux talons).** — Anubis, Mercurius.

— (sur le haut de la tête). — Mercurius, Somnus, Venti.

**Amphore.** — Pan.

**Ancre.** — Annona, Laetitia.

**Ane.** — Epona.

**Aplustre.** — Hercules.

**Arc.** — Apollo, Diana, Hercules, Mithra, Nantosvelta, Sol.

**Arche.** — Mithra.

**Autel.** — Bonus Eventus, Genius, Pietas, Vesta.

**Baguette.** — Janus, Musae [Urania], Providentia.

**Balance.** — Aequitas, Parcae.

**Bandeau (dans les cheveux).** — Aesculapius, Bonus Eventus, Serapis.

**Barque.** — Charon.

**Bâton.** — Aesculapius, Hygia, Men. — Voir **Pedum**.

**Baudrier.** — Roma.

**Bélier.** — Ammon, Attis, Cybele, Diana Ephesia, Men, Mercurius.

**Biche.** — Apollo, Diana, Diana Ephesia, Hercules.

**Bige.** — Cybele, Luna.

**Bipenne.** — Dea Syria, Jupiter Dolichenus.

**Bœuf.** — Ceres, Mars, Tellus.

**Boisseau.** — Voir **Modius**.

**Boîte (à onguents).** — Hygia, Juno (Pronuba).

— (à parfums). — Bacchus.

**Bonnet.** — Nutrix. — Voir **Pileus**.

— (phrygien). — Attis, Hecate, Jupiter Dolichenus, Men, Mithra, Sabazius.

**Bottes ou bottines.** — Bacchus, Diana, Faunus, Lares, Roma, Silvanus, Victoria.

**Bouc.** — Diana Persica, Luna, Mercurius (Gallicus).

— [Pieds de]. — Pan.

**Bouclier.** — Curetes, Dea Syria, Juno (Sospita), Ma. Mars, Minerva, Victoria. — Voir **Égide**.

**Boule.** — Fortuna.

**Bourse.** — Maia, Mercurius, Ubertas.

**Branche d'olivier** (sur le modius). — Serapis.

— (de pin). — Silvanus.

**Branches diverses.** — Voir **Rameau**.

**Brebis.** — Tellus.

**Bulle au cou.** — Harpocrates.

**Cadran solaire.** — Parcae [Atropos].

**Caducée.** — Anubis, Dea Syria, Felicitas, Maia, Mercurius, Pax, Sucellus, Victoria.

**Calathus.** — Ceres, Caelestis, Cybele, Diana (Aventinensis), Jupiter Heliopolitanus, Saeculum frugiferum, Serapis.

**Canard.** — Apollo.

— (sauvage). — Hiems.

**Canthare.** — Bacchus.

**Capricorne.** — Felicitas, Victoria.

**Capuchon.** — Telesphorus.

**Carquois.** — Apollo, Dea Syria, Diana, Harpocrates, Nantosvelta.

**Casque.** — Jupiter Dolichenus, Mars, Minerva, Roma, Virtus, Victoria.

**Cep.** — Bacchus, Silvanus, Tellus.

**Chacal** [Tête de]. — Anubis.

**Chapeau.** — Voir **Pétase**.

**Char.** — Amphitrite, Attis, Aurora, Caelestis, Cybele, Juno, Luna, Neptunus, Sol. — Voir **Bige et Quadrigé**.

**Charrue.** — Ceres.

**Chevaux.** — Aurora, Dioscuri, Epona, Eques Thracicus, Luna, Men, Sol.

**Cheveux** (calamistrés). — Dea Maura.

— (flottants). — Nymphae, Sol.

**Chèvre.** — Aesculapius, Ceres, Mars, Pan, Vejovis.

**Chien.** — Adonis, Aesculapius, Antinous, Diana, Hecate, Isis, Lares, Mithra, Pan, Pluto, Serapis, Silvanus, Sucellus.

**Chlamyde.** — Bacchus, Dioscuri, Men, Mercurius.

**Chouette.** — Minerva.

**Cigale.** — Apollo.

**Cigogne.** — Pietas.

**Ciseaux.** — Juno (Lucina ou Martialis).

**Ciste.** — Bacchus, Ceres, Isis.

**Cithare.** — Apollo, Musae [Erato].

**Clefs.** — Genius Mithriacus, Hecate, Janus, Portunus, Tiberinus pater.

**Collier.** — Voir **Torques**.

**Colombe.** — Concordia, Venus.

**Compas.** — Musae [Urania].

**Conque.** — Tritones, Venti.

**Coq.** — Aesculapius, Apollo, Attis, Men, Mercurius.

**Coquille.** — Nymphae. — Voir **Conque**.

**Corbeau.** — Apollo, Mithra.

**Corbeille (à couvercle).** — Voir **Ciste**.

— (à fruits). — Fides, Matres, Tellus.

— (plate). — Ceres, Pan.

— (sacrée). — Voir **Calathus**.

**Cordes.** — Hecate.

**Corne (à boire).** — Bacchus, Faunus, Pan.

— (d'abondance). — Annona, Bona Dea, Bonus Eventus, Ceres, Constantia, Copia, Cybele, Dea Syria, Fatum, Faunus, Felicitas, Fides, Flumina, Fortuna, Genius, Harpocrates, Hercules, Honos, Isis-Fortuna, Italia, Juno, Lares, Liberalitas, Maia, Matres, Mercurius, Nantosvelta, Paenates, Parcae, Pax, Pietas, Providentia, Serapis, Tellus, Victoria.

— (renversée). — Somnus.

**Corneille.** — Juno (Pronuba).

**Cornes (sur le front).** — Ammon, Cernunnos, Isis, Oceanus, Pan.

**Cornet.** — Genius terrae Africae.

**Cornouiller.** — Mars.

**Coupe (à boire).** — Aesculapius, Hercules, Hygia, Lares, Pan.

— (à sacrifice). — Voir **Patère**.

**Couronne (d'épis).** — Ceres.

— (de fleurs). — Flora, Hymenaeus, Lares, Ver.

— (de laurier). — Italia, Janus, Pax, Victoria.

— (de lierre). — Bacchus, Harpocrates, Libera, Musae [Thalia], Pan.

— (de pampres). — Bacchus, Libera, Nutrix, Pan.

— (de plantes marines). — Fluvii, Oceanus.

— (radiée). — Diana, Faunus, Jupiter Dolichenus, Ma, Mithra, Serapis, Sol.

- Couronne (de roseaux).** — Hiems.
- **tourelée).** — Copia, Caelestis, Cybele, Diana Ephesia, Roma.
- Couteau.** — Attis, Mithra.
- Cratère.** — Cybele, Mithra.
- Crevés (au vêtement).** — Attis, Nutrix.
- Croissant.** — Aeternitas, Attis, Caelestis, Cybele, Dea Syria, Diana, Harpocrates, Isis, Janus, Luna, Men.
- Crotales.** — Attis, Cybele, Maenades.
- Cuirasse.** — Mars. — Voir **Égide.**
- Cygne.** — Apollo, Diana Persica.
- Cymbales.** — Cybele, Satyrus.
- Daim.** — Apollo.
- Danse [Mouvement de].** — Lares, Penates.
- Dauphin.** — Apollo, Cybele, Neptunus, Tranquillitas.
- Dépouilles.** — Voir **Peau.**
- Disque lunaire.** — Aeternitas, Isis.
- **solaire).** — Attis, Cybele, Diana Ephesia, Saturnus (Africanus).
- Écharpe.** — Luna.
- Égide.** — Diana Ephesia, Minerva, Roma.
- Enfant.** — Voir **Nourrisson.**
- Enfants [Entourage d']. —** Fecunditas, Italia, Juno (Lucina), Nilus, Tellus, Tiberis.
- Épée.** — Curetes, Mars, Virtus.
- Épervier.** — Harpocrates.
- Épieu.** — Diana, Eques Thracicus, Hercules.
- Épis.** — Aestas, Annona, Apollo, Attis, Bonus Eventus, Ceres, Cybele, Dea Syria, Fides, Gratiae, Isis, Jupiter Heliopolitanus, Ops, Providentia, Saturnus, Serapis, Tellus, Tranquillitas.
- Étendard.** — Fides, Victoria.
- Étoile s).** — Aeternitas, Attis, Diana Ephesia, Dioscuri, Luna, Penates, Saturnus (Africanus).
- Faucille.** — Aestas, Antinous, Saturnus, Silvanus.
- Feuilles (dans les cheveux).** — Faunus, Satyrus, Silenus, Silvanus.
- Figuier.** — Mars, Mithra.
- Flambeau.** — Voir **Torche.**
- Flèches.** — Apollo, Diana, Mithra.
- Fleur(s).** — Attis, Gratiae, Hymenaeus, Juno, Priapus, Spes, Venus, Ver.
- **(dans les cheveux).** — Voir **Couronne.**
- Flûtes (diverses).** — Apollo, Attis, Cybele, Hymenaeus, Musae [Euterpe], Pan, Satyrus, Silenus.

- Foudre.** — Ammon, Caelestis, Genius Mithriacus, Juno, Jupiter, Jupiter Dolichenus.
- Fouet.** — Bellona, Hecate, Jupiter Heliopolitanus, Sol.
- Fruits (divers).** — Attis, Autumnus, Bacchus, Fides, Gratiae, Horae, Matres, Men, Pan, Priapus, Silvanus.
- Fuseau.** — Dea Syria, Parcae [Clotho].
- Gaine (entourant le bas du corps).** — Diana Ephesia, Jupiter Heliopolitanus.
- Gâteau(x).** — Bacchus, Men, Nutrix.
- Génisse.** — Luna, Tellus.
- Gerbe (de blé).** — Aestas.
- Glaive.** — Voir **Epée**.
- Globe (du monde).** — Aesculapius, Aeternitas, Atlas, Fatum, Fides, Italia, Musae [Urania], Ops, Pietas, Providentia, Roma, Sol, Tellus, Victoria.
- Gouvernail.** — Annona, Dea Syria, Fatum, Fides, Isis-Fortuna, Pietas, Tiberis, Tranquillitas.
- Grappes (de raisins).** — Autumnus, Bacchus, Men, Nutrix, Tellus, Ubertas.
- Grenade.** — Antinous, Bacchus, Dea Syria, Hymenaeus, Men.
- Griffon.** — Apollo, Diana Ephesia.
- Grue.** — Ceres.
- Guirlande.** — Victoria.
- Hache.** — Voir **Bipenne**.
- Haste.** — Voir **Lance**.
- Homard [Pinces de].** — Toutes divinités marines.
- Hoyau.** — Hercules, Hiems.
- Lance.** — Bellona, Caelestis, Diana (Aventinensis), Dioscuri, Dusares, Honos, Juno (Sospita), Lares, Mars, Men, Minerva, Pax, Roma, Sol, Victoria, Virtus.
- Laurier.** — Apollo, Mars.
- Lézard.** — Apollo.
- Lièvre.** — Autumnus, Diana Persica.
- Lion.** — Bacchus, Caelestis, Cybele, Dea Syria, Diana Ephesia, Diana Persica, Mithra, Serapis.
- [Tête de]. — Genius Mithriacus, Genius terrae Africae.
- Lotus.** — Harpocrates, Isis.
- Loup.** — Apollo, Mars, Serapis, Sucellus.
- Lyre.** — Apollo, Musae [Terpsichore].
- Maillet.** — Sucellus.

**Main votive.** — Sabazius.

**Mains unies.** — Concordia, Pietas.

**Mamelles (multiples).** — Diana Ephesia, Jupiter Labrandeus, Matres.

**Manteau.** — Aesculapius, Bonus Eventus, Ceres, Isis, Juno, Jupiter, Mars, Matres, Men, Mercurius, Neptunus, Roma, Saeculum frugiferum, Serapis, Telesphorus, Vulcanus, et toutes les abstractions personnifiées.

— (**flottant**). — Eques Thracicus, Mercurius, Mithra, Nox, Roma, Uranus.

**Marteau.** — Charon, Vulcanus. — Voir **Maillet**.

**Masque (comique).** — Bacchus, Musae [Melpomene].

— (**tragique**). — Musae [Thalia], Pan.

**Massue.** — Hercules, Ma, Musae [Melpomene].

**Miroir.** — Dea Syria, Venus.

**Modius.** — Annona, Diana Ephesia, Serapis, Sucellus. — Voir **Calathus**.

**Mulet.** — Epona.

**Nébride.** — Voir **Peau de faon**.

**Nez (crochu).** — Charon.

**Nimbe.** — Cybele, Luna, Sol.

**Nœud (sur la poitrine).** — Isis.

**Noix.** — Hymenaeus.

**Nourrisson.** — Bona Dea, Juno (Lucina), Matres, Nutrix, Pietas.

**Oie.** — Apollo, Harpocrates, Juno (Moneta).

**Oiseaux.** — Cybele.

**Olivier.** — Apollo, Serapis.

**Omphalos.** — Aesculapius, Apollo.

**Oreilles (pointues).** — Ammon, Charon, Pan, Satyrus, Silenus.

**Outre.** — Aeolus, Pan, Satyrus, Silenus.

**Palme.** — Anubis, Apollo, Sol, Victoria.

**Palmier.** — Apollo.

**Pampres.** — Voir **Grappes (de raisins)**.

**Pantalon.** — Attis, Men, Sabazius.

**Panthère.** — Bacchus, Dusares, Pan. — Voir **Peau**.

**Paon.** — Juno (Regina).

**Pardalide.** — Voir **Peau (de Panthère)**.

**Patère.** — Aesculapius, Bonus Eventus, Cybele, Dusares, Felicitas, Fides, Fortuna, Genius, Hecate, Hygia, Janus, Juno, Jupiter, Juventas, Lares, Mercurius, Minerva, Pluto, Rosmerta, Serapis, Tellus, Vesta.

**Pavot(s)**. — Aesculapius, Bonus Eventus, Ceres, Cybele, Fides, Hymenaeus, Isis, Somnus.

**Peau (de chèvre)**. — Bacchus, Faunus, Juno (Sospita). — Voir **Égide**.

— (d'éléphant). — Aegyptus, Africa.

— (de faon). — Bacchus, Harpocrates.

— (de lion). — Hercules, Musae [Melpomene].

— (de panthère). — Bacchus.

**Pedum**. — Apollo, Attis, Musae [Thalia], Pan, Satyrus, Silenus, Silvanus.

**Perche**. — Aequitas.

**Pétase**. — Mercurius.

**Phallus**. — Bonus Eventus, Priapus, Satyrus, Silenus.

**Phénix**. — Aeternitas, Fides.

**Phiale**. — Voir **Coupe (à boire)**.

**Phrygien [Costume]**. — Voir **Bonnet, Pantalon**.

**Pie**. — Mars.

**Pileus**. — Dioscuri, Libertas, Saeculum frugiferum, Vulcanus.

**Pin**. — Attis.

— [Pomme(s) de]. — Antinous, Men, Sabazius, Saturnus (Africanus), Silvanus. — Voir **Thyrse**.

**Polos**. — Hecate.

**Pomme(s)**. — Ceres, Hercules, Hymenaeus, Venus.

— (de pin). — Voir **Pin**.

**Porc**. — Bona Dea, Ceres, Tellus. — Voir **Truie**.

**Proue**. — Annona, Fatum, Flumina, Isis (Pharia), Mercurius, Victoria.

**Quadrige**. — Aurora, Cybele, Jupiter, Sol.

**Quenouille**. — Parcae [Clotho].

**Queue (de cheval)**. — Satyrus, Silenus.

— (de poisson). — Nereides, Tritones.

**Raisin**. — Voir **Grappes**.

**Rame**. — Fluvii.

**Rameau**. — Aurora, Felicitas, Gratiae, Mercurius, Pax, Pietas.

**Rat**. — Apollo.

**Rayons**. — Voir **Couronne (radiée)**.

**Rhyton**. — Bacchus, Lares.

**Roue**. — Fatum, Fortuna, Jupiter (Gallicus), Nemesis.

**Rouleau**. — Voir **Volumen**.

**Ruche**. — Nantosvelta.

**Sandales**. — Diana, Mercurius, Venus.

**Sanglier.** — Adonis, Apollo, Diana (Gallica), Hercules.

**Sauterelle.** — Apollo.

**Sceptre.** — Aesculapius, Aeternitas, Ammon, Amphitrite, Caelestis, Ceres, Constantia, Cybele, Dea Syria, Genius, Genius Mithriacus, Italia, Juno, Jupiter, Libertas, Luna, Men, Ops, Pietas, Pluto, Roma, Sabazius, Serapis, Tellus, Tranquillitas, Vesta.

**Scorpion.** — Mercurius, Mithra.

**Serpent.** — Aesculapius, Apollo, Bacchus, Bonus Eventus, Ceres, Cybele, Genius, Genius Mithriacus, Hecate, Hercules (infans), Hygia, Isis, Mithra, Nantosvelta, Pluto, Rosmerta, Sabazius, Salus. — Voir **Égide**.

**Serpents (dans les cheveux).** — Furiae.

**Serpette.** — Voir **Faucille**.

**Sistre.** — Isis.

**Situle.** — Anubis, Isis, Lares.

**Soleil.** — Voir **Disque solaire**.

**Sorts.** — Voir **Tablettes**.

**Souche.** — Voir **Cep**.

**Sphère.** — Voir **Globe du monde**.

**Sphinx.** — Dea Syria, Mercurius, Saeculum frugiferum.

**Syrinx.** — Attis, Pan, Satyrus, Silenus.

**Tablettes pour écrire.** — Aesculapius, Musae [Calliope], Parcae [Lachesis].

**Tambourin.** — Voir **Tympanon**.

**Taureau.** — Attis, Cybele, Diana Ephesia, Jupiter Dolichenus, Luna, Men.

— **immolé.** — Mithra.

**Tenailles.** — Vulcanus.

**Tête à deux faces.** — Janus.

**Têtes multiples.** — Cerberus, Mercurius (Gallicus).

**Thyrse.** — Bacchus, Libera, Maenades, Men, Pan, Satyrus, Silenus.

**Toge.** — Bonus Eventus, Genius, Honos.

**Tonneau.** — Sucellus.

**Torche droite.** — Aurora, Bellona, Ceres, Diana Ephesia, Furiae, Harpocrates, Hecate, Hymenaeus, Isis, Luna, Mithra, Proserpina.  
— **renversée.** — Cupido (Genius mortis), Mithra [Dadophori].

**Torques.** — Mercurius Gallicus.

**Tortue.** — Mercurius.

**Trépied.** — Apollo, Bacchus.

**Triade.** — Dii Capitolini, Fata (Parcae), Matres.

**Trident.** — Amphitrite, Janus, Neptunus.

**Trompe.** — Voir **Conque**.

**Trompette.** — Victoria.

**Tronc (d'arbre).** — Bacchus.

**Trône.** — Aesculapius, Caelestis, Ceres, Cybele, Dea Syria, Juno, Jupiter, Ops, Pluto, Saeculum frugiferum, Serapis, Tellus, Vesta.

**Trophée.** — Hercules, Mars, Sol, Victoria.

**Truie.** — Ceres, Penates. — Voir **Porc**.

**Turibulum.** — Juventas.

**Tympanon.** — Attis, Bacchus, Ceres, Cybele, Dea Syria, Maenades, Pan.

**Urne (couchée).** — Fluvii, Nymphae, Salus.

**Vase.** — Annona, Aurora, Sucellus. — Voir **Amphore**, **Canthare**, **Coupe**, **Cratère**, **Patère**, **Rhyton**, **Urne**.

**Vautour.** — Apollo.

**Veau.** — Ceres.

**Victoire couronnant.** — Fides, Jupiter, Jupiter Dolichenus, Roma.

**Visage (double).** — Janus.

**Voile (de navire).** — Isis (Pharia).

— **de tête.** — Amphitrite, Aurora, Caelestis, Ceres, Cybele, Diana, Diana Ephesia, Fides, Hygia, Isis, Juno, Luna, Nox, Parcae, Pudicitia, Vesta.

**Volumen.** — Aesculapius, Musae [Clio], Parcae [Atropos].

**Zodiaque.** — Atlas, Genius Mithriacus, Mithra.

## CHAPITRE III

### LE PORTRAIT 1. EMPEREURS ET IMPÉRATRICES

SOMMAIRE — I. Généralités. Les moyens d'identification. — II. Les empereurs. — III. Les impératrices et les femmes de la famille impériale.

#### § 1<sup>er</sup>. — Généralités. Les moyens d'identification.

Des divinités aux souverains, la transition est simple et naturelle. L'hellénisme a légué aux Romains, avec la forme extérieure et le type plastique de nombre de ses dieux, le caractère divin de ses princes. Le culte impérial a largement contribué, du reste, à multiplier les effigies des empereurs<sup>2</sup>; quelques-unes se présentent même sous l'aspect typique des dieux ou des héros. Ces effigies constituent deux classes : d'une part les statues divines, exposées dans les temples impériaux et les bâtiments publics, sur les places ou au sommet des arcs triomphaux, et qui représentaient, non seulement le maître de l'empire, mais encore la *domus divina*, femmes, enfants, petits-enfants ; de l'autre, les statues humaines, où une intention pieuse se marque encore accessoirement. Elles étaient en effet répandues en foule, comme *ex-voto*, dans les sanctuaires ; et si ces derniers renfermaient également des statues de particuliers, auxquelles ils assuraient une protection, les effigies impériales se plaçaient partout, même dans la *cella*, tandis que les autres étaient exposées plutôt sous le péristyle ou dans l'enceinte sacrée.

Cette pensée religieuse se dissimule davantage dans les statues tombales des mausolées et surtout dans les statues honorifiques,

1. Pour les portraits des Romains illustres, le seul répertoire complet, à sa date, est : J. J. Bernoulli, *Römische Ikonographie*, Stuttgart, 1882-94, 4 vol., 8° [cité dans ce chapitre et le suivant sous le seul nom de l'auteur]. Voir aussi : H. Brunn et P. Arndt, *Griech. und röm. Porträts*, München, 1891 et suiv., 8° : Ant. Hekler, *Die Bildniskunst der Griechen und Römer*, Stuttgart, 1912, 8° : Cesare Aurelj, *Sull' arte romana antica considerata specialmente nei ritratti* (*Dissertazioni della pontificia Accademia romana di archeologia*, 2<sup>e</sup> sér., VII [1900], p. 185-219).

2. Cf. Richard Delbrück, *Antike Porträts* (*Tabulae in usum scholarum*, VI), Bonn, 1912, 4° : spécialement l'Introduction et les Remarques. Un médecin, le Dr Ernst Müller (*Cäsaren-Porträts*, Bonn, 1914, 8°), a étudié les personnages impériaux par groupes gentiles et tâché de retrouver les traces d'hérédité.

dressées sur le forum. La destination du portrait honorifique, funéraire ou votive, se déduit assez mal, d'habitude, de l'œuvre elle-même; on est mieux fixé par l'inscription qui parfois l'accompagne, et par le lieu de la découverte.

Durant une bonne partie de l'Empire, au moins les deux premiers siècles, deux tendances s'affirment parallèlement : suivant que le prince incline plus ou moins vers les choses de la Grèce, ses formes et ses traits sont plus ou moins idéalisés. On lui prête des attributs divins, comme la couronne radiée d'Hélios, qui ceint le front du Néron des Offices, ou l'égide de Zeus, qui couvre la poitrine d'Auguste sur le camée Blacas ; ce sont, de préférence, ceux de la divinité que l'empereur tient en vénération spéciale, ou à laquelle il prétend s'égaliser. On lui concède également la nudité héroïque. Là se reconnaît une tradition hellénistique, que maintint et développa la présence, à certains moments, d'artistes grecs travaillant à la cour ou près de la cour : des Alexandrins, semble-t-il, sous Auguste ; plus tard des gens de l'Asie Mineure ; sous Hadrien une école d'Aphrodisias, représentée surtout par Aristéas et Papias, qui se reliait à la deuxième école de Pergame. Mais sous un même règne, à côté du type idéalisé paraît aussi le type réaliste, bien plus répandu, surtout si l'on s'attache, non aux statues, mais aux bustes. Il en fallait pour une foule de petites gens, affranchis ou bourgeois, dont les demeures ont fourni une bonne part des exemplaires venus jusqu'à nous. Ceux-là montrent l'empereur en citoyen, sous la toge, ou en chef d'armée, avec le manteau militaire attaché sur l'épaule par une agrafe ronde. A ce dernier genre de buste correspond, en statuaire, l'image *thoracata*, si souvent à tête mobile <sup>1</sup>. Habituellement aucun insigne ne révèle dans un portrait la dignité impériale ; elle s'affirme à l'occasion par une couronne de laurier ; le diadème, d'abord très rare, car le sentiment public y répugnait, comme au titre de roi, ne passa qu'au iv<sup>e</sup> siècle dans l'usage courant.

On a en somme beaucoup moins de difficulté à identifier un buste impérial qu'un portrait de prince hellénistique. La tendance à idéaliser s'est affaiblie ; par suite les sculpteurs sont devenus plus attentifs aux traits individuels, à ceux du moins dont l'intérêt psychologique leur semble capital : le nez, les yeux, les lèvres ; par

1. Étude d'ensemble des *statuae thoracatae* par von Rohden, dans les *Bonner Studien R. Kekule gewidmet*, Berlin, 1890, 8°, p. 1-20.

un heureux hasard, les physionomies des princes ont considérablement varié d'un règne à l'autre, surtout lorsqu'arrivèrent au pouvoir suprême des provinciaux de toute origine. Des détails accessoires sont décisifs, notamment la barbe, qui est de mode d'Hadrien à Dioclétien, et la chevelure ; les artistes les reproduisent scrupuleusement. Les coiffures féminines, très caractérisées, et qui rapidement se renouvellent, n'ont pas toujours, il est vrai, une signification individuelle précise, mais constituent un indice chronologique qui laisse une très faible approximation. L'époque, la durée de tous ces détails sont déterminées par les effigies monétaires <sup>1</sup>, aux légendes sans ambiguïté. Et cependant ces profils offrent, pour un même prince, des divergences très frappantes. Le risque est donc sérieux de prendre pour les traits d'un empereur ceux d'un contemporain qui lui ressemble ; on ne saurait se le dissimuler. Les particularités qu'on dirait les plus spécifiques, d'après les monnaies, ne fournissent trop de fois qu'une date très approchée. Pour la fixer, on a encore une donnée essentielle dans la forme du buste <sup>2</sup>.

Celui-ci est né de l'hermès, cette borne-colonne que les Grecs surmontaient d'une tête d'Hermès ou de quelque autre ; mais, à l'époque hellénique, on s'est uniquement préoccupé de rendre le buste plus maniable et plus mobile ; on l'a donc arrêté dans le bas arbitrairement, sans adopter pour le support une forme habituelle. D'autre part, dans la tradition étrusco-romaine, on ne dépassait pas la ligne inférieure du cou. Le buste romain, à la fin de la République, fut un compromis entre les deux types : on maintint une partie du torse, mais plus réduite qu'en Grèce, vaguement triangulaire par devant et légèrement évidée par derrière ; dans le bas on ajouta un tenon pour implanter le buste, notamment dans la tablette d'une niche.

Du début de l'Empire à la fin de la dynastie claudienne, le bloc se termine moins en pointe ; les lignes convergentes qui le déli-

1. Cf. Imhoof-Blumer, *Porträtköpfe auf röm. Münzen*, Wintertur, 1879, 4°, et la magnifique publication de Francesco Gnechi, *I medaglioni romani*, Milano, 1912, 4° : I. Méd. d'or et d'argent ; II. Bronzes de grand module ; III. Bronzes de petit module. Le tome II est le plus précieux. Nous citons ici l'ouvrage sous la forme abrégée : Gnechi. Nous renvoyons aussi à d'autres répertoires, celui-là ne se trouvant pas partout.

2. La théorie dont nous faisons connaître les grandes lignes est due à P. Bienkowski, qui a résumé en français ses conclusions dans la *Rev. arch.*, 1895, II, p. 293-297 (cf. principalement les fig. 5, 6, 8, 11, 17).

nitent sont coupées par un plan horizontal, reposant sur une base large et aplatie ; il y a un socle. La gorge, dans les portraits d'hommes, est généralement laissée nue ; dans ceux de femmes, on la couvre d'un vêtement plaqué contre le corps, sans forte saillie, comme dans un bas-relief.

Avec les Flaviens commence le buste à épaules ; mais de celles-ci on ne reproduit d'abord que la moitié supérieure, arrêtée au creux de l'aisselle ; la forme générale reste la même : limites latérales descendant jusqu'au-dessous de la ligne des seins. Le socle est parfois surmonté d'une petite tablette. C'est alors que le buste romain ressemble le plus à l'hellénistique, surtout de face, car à l'arrière il est évidé. Le corps et les draperies sont traités en demi-relief.

A partir de Trajan, l'épaule entière apparaît, avec le haut du bras ; le buste cesse de s'allonger en triangle tronqué ; les deux muscles pectoraux sont entièrement visibles. La draperie est indiquée de plus en plus fréquemment et sa bordure inférieure, dans les portraits féminins, s'échancre d'une légère sinuosité. Dans les dernières années d'Hadrien, nouvel agrandissement : on indique les deux premières côtes. De plus, les reliefs s'accroissent pour les lignes du corps et le vêtement ; les hommes sont très souvent représentés avec une cuirasse. Le buste féminin est désormais entièrement arrondi à la base. Le socle est de hauteur moyenne, au type de la base attique ; la face antérieure de la tablette intermédiaire, jusque-là toute nue, s'orne de volutes, ou une feuille d'acanthé la remplace. Sous les Antonins, le développement se poursuit : on descend jusqu'au diaphragme. La base s'élève et la tablette intermédiaire grandit parallèlement.

Au <sup>III</sup><sup>e</sup> siècle, le buste arrive presque au niveau du nombril ; les bras, ou au moins l'un d'entre eux replié au coude, se détachent du corps ; le Commode en Hercule est peut-être le premier de cette série. L'arrière ne sera donc plus négligé ; la tête ne relèvera plus seule de la ronde bosse : le buste constituera presque la moitié d'un corps entier. L'accoutrement militaire, trabée, manteau à franges, figure dans nombre de spécimens. Bienkowski remarque d'ailleurs qu'en ce siècle presque tous les autres types sont également en usage ; suivant l'âge du modèle, son rang social, la destination du portrait, on obéit ou non à cette tendance vers l'allongement progressif ; ainsi la forme n'indique qu'une date au delà de laquelle on ne saurait remonter. En fait, l'observation est également vraie pour les deux siècles précédents ; les règles ci-dessus énoncées ne nous font

connaître que les dimensions les plus grandes propres à chaque période : il a bien pu arriver, dans les pays à clientèle pauvre, qu'on se montrât un peu économe de matière. Et si beaucoup de bustes, dans nos galeries d'art, semblent contredire la théorie exposée, c'est qu'ils ont subi des mutilations et de graves restaurations.

Nous donnerons dans ce chapitre une attention toute spéciale aux bustes, qui sont pièces de musées et offrent une physionomie sous tous les angles, alors qu'une effigie monétaire ne donne qu'un profil : mais de beaucoup d'empereurs les monnaies seules ont conservé les traits. Nous devons donc tirer parti de tout ce qui peut nous aider à reconstituer, en quelque mesure, l'iconographie impériale.

## § II. — *Les empereurs.*

Nous ne saurions manquer de placer **Jules César** <sup>1</sup>, quoique non « auguste », en tête de la dynastie. D'après les textes, des statues lui furent élevées avec dédicace « au dieu » ou au « demi-dieu ». Aucune des têtes sur lesquelles on a coutume de mettre son nom ne se laisse identifier, comme dit Bernoulli <sup>2</sup>, avec une mathématique certitude ; mais tout un groupe, où on ne relève que des nuances, s'accorde si parfaitement avec les traits notés par les anciens, et avec les effigies monétaires, qu'on ne peut raisonnablement hésiter sur l'attribution. Le personnage est un homme maigre, un peu dolichocéphale, au front développé, au nez long, mince et droit ; la bouche est grande, mais fine : la lèvre inférieure se creuse, dans le bas, d'une dépression qu'accuse plus encore un menton à forte saillie ; la contraction de la mâchoire est soulignée par plusieurs sillons dans les joues ; les yeux s'enfoncent profondément dans l'orbite rendue plus cave par des sourcils froncés. L'expression générale respire la maîtrise de soi, la réflexion calme et intense, une énergie capable de dureté, la résolution froide, avec quelque chose de hautain et de soupçonneux. Elle persiste même dans les bustes idéalisés de Naples et du Palais des Conservateurs <sup>3</sup> ; elle est surtout sensible dans la tête du British Museum (fig. 244).

1. Cf. Frank J. Scott, *Portraits of Julius Caesar*, London, 1903, 8°, abondamment illustré.

2. Bernoulli, I, p. 181.

3. *Ibid.*, pl. XIII-XIV. Le *pontifex maximus* (tête voilée : du musée Chiaramonti) (Scott, *op. cit.*, pl. x, semble trop âgé pour être César.

Citons aussi le portrait de basalte, d'origine égyptienne, au musée Barracco, qui lui met au front le diadème et l'étoile <sup>1</sup>.

Pour **Auguste**, des portraits indubitables reproduisent tous les traits principaux que voici, partiellement définis par les contemporains <sup>2</sup> : physionomie sereine, quoique froide et réfléchie, front large, occiput massif ; sourcils se rejoignant presque et formant un angle vers le nez ; ce dernier légèrement courbé entre deux dépressions ; le menton rappelant celui de César en plus atténué ; joues maigres, oreilles un peu écartées ; chevelure abondante, ondulée, dont les mèches dessinent une ébauche de favoris. Tous ces signes caractéristiques sont déjà frappants dans le portrait très juvénile du musée Chiaramonti <sup>3</sup> et dans ceux de l'adolescent <sup>4</sup> à Florence, Londres et Boston <sup>5</sup> ; on les retrouve dans le buste du Capitole qui représente l'homme mûr <sup>6</sup> et dans la célèbre statue de Prima Porta au Vatican, dont la tête d'Arles, que nous donnons ici (fig. 245), est manifestement inspirée <sup>7</sup>. Des exemplaires le montrent en pied, soit en toge, soit avec la nudité héroïque <sup>8</sup>.



Fig. 244.

Jules César (Cliché Mansell).

Quelque éloignement que **Tibère** affichât pour les marques de

1. Strong, *Rom. Sculpture*, pl. 1.

2. Bernoulli, II, 1, p. 11 et 55 ; cf. B. Nogara, *Röm. Mitth.*, XXIX (1914), p. 186-193, pl. XI-XIII.

3. Cet aspect sérieux et pensif est parfaitement rendu par le buste de Meroë (Soudan égyptien) : *Br. Mus., Select. Subjects*, pl. XLV.

4. Bernoulli, II, 1, pl. II.

5. *Ibid.*, p. 35, fig. 6 ; *Sculpt. of Br. Mus.*, III, pl. XII, 2, n° 1876 ; Delbrück, *Antike Porträts*, fig. 18.

6. Delbrück, *ibid.*, pl. XXXIII, p. 46.

7. L'empereur était assis : on a pu rajuster, au musée d'Arles, le torse et la tête (Espérandieu, *Bas-reliefs*, II, p. 453, n° 1694).

8. S. Reinach, *Statuaire*, II, p. 560 et suiv.

dévotion servile des provinciaux, il ne se fût pas accommodé d'une insuffisance d'hommages; et, de fait, le nombre de ses bustes ou statues n'est point négligeable. Le type est sensiblement



Fig. 245. — Auguste.

moins personnel que les deux précédents et, malgré le secours de la numismatique, c'est surtout par élimination qu'on parvient à mettre ce nom sur certains bustes dont les proportions colossales, la conception héroïque, les accessoires (couronne de chêne), les traits essentiels enfin, indiquent un empereur, et un empereur du type claudien qui ne peut être ni Caligula, ni Claude <sup>1</sup>. D'une façon générale, la tête est large, surtout aux tempes, les sourcils peu arqués; le nez a quelque chose de pincé; l'ovale de la figure souligne la minceur des lèvres et le retrait de la bouche entre le nez et le menton <sup>2</sup>. Un air d'intelligence pénétrante, mais quelque chose de méfiant, de fermé, d'amer. Retenons, outre le buste du

1. Bernoulli, II, 1, p. 159 et suiv.

2. Cf. la monnaie, *ibid.*, pl. xxxii, 48.

Louvre, celui de Berlin qui le montre jeune homme <sup>1</sup> et les deux statues au musée Chiaramonti, de Piperno <sup>2</sup> et (fig. 246) de Véies.

Pour **Caligula**, il y a doute <sup>3</sup>; évidemment la tête de la statue à



Fig. 246. — Tibère (Cliché Alinari).

cuirasse du Louvre <sup>4</sup> fait songer aux traits que la tradition littéraire attribue au personnage : tête carrée, nez droit, lèvre supérieure proéminente, regard voilé ; mais d'autres détails lui semblent

1. Bernoulli, II, 1 pl. VII (Louvre) ; p. 154, fig. 22 (Berlin).

2. *Ibid.*, p. 145-147, fig. 20-21.

3. M. Studniczka a cherché à établir que certains bustes dits de Caligula sont ceux de C. Caesar, fils de M. Vipsanius Agrippa (*Arch. Anz.*, XXV [1910], p. 532 et suiv.).

4. Bernoulli, II, 1, pl. XVI.

étrangers; et quant aux monnaies, même les mieux conservées <sup>1</sup>, elles ne fournissent que des indices un peu flottants (fig. 247). On a voulu reconnaître le type véritable de cet empereur dans un portrait de la Glyptothèque de Ny-Carlsberg, orné de la couronne de chêne <sup>2</sup>, mais nous ne saurions considérer la démonstration comme faite.

Claude (fig. 248) a été fort ridiculisé à Rome même par ses con-



Fig. 247. — Caligula.



Fig. 248. — Claude.

temporains, qui lui prêtent des gestes et des attitudes que d'ailleurs un artiste ne pouvait pas traduire dans une figure au repos. On a de lui quelques bustes ou statues, plusieurs idéalisés, ce qui ne laisse pas de surprendre étant donné le modèle. L'aspect est franchement vieux, le crâne plat, le regard morose et les sourcils un peu froncés, le nez large à l'extrémité, le menton en pointe, les oreilles assez détachées. Les portraits qui inspirent le plus de confiance sont ceux qui restent le plus complètement dans la note terne et maussade, principalement les deux du Vatican, la tête colossale d'Otricoli et la statue de la Rotonde, où il se dresse prétentieusement, mais sans vie, avec les attributs de Jupiter <sup>3</sup>.

Les monnaies de Néron <sup>4</sup>, abstraction faite de celles du début du règne, où sa physionomie est encore un peu indécise, dénoncent toutes certaines particularités de la façon la plus nette : un empâtement général, spécialement du cou, extrêmement volumineux, qui paraît commencer à la pointe même du menton proéminent et forme à la nuque de gros bourrelets; les cheveux descendant bas sur le cou et sur le front; les joues, gonflées et flasques à la fois, produisant, au contour de la mâchoire, une sorte de boursoufflure

1. Bernoulli, II, 1, pl. xxxiv, 1-3.

2. J. Bankó, *Jahreshefte des österr. Institutes*, XIV (1911), p. 264.

3. Bernoulli, II, 1, p. 333, fig. 49 et pl. xvii; Helbig, *Führer*, I, n° 299-300.

4. Bernoulli, *ibid.*, pl. xxxv, 9-16.

que le modèle semble avoir voulu masquer, d'après quelques exemplaires, par une barbe courte en collier, rareté pour l'époque; le nez légèrement aquilin et un peu plongeant, les lèvres abaissées aux commissures, le regard ténébreux, sournois, méchant. Les bustes les plus conformes à ces données sont celui de la Biblio-



Fig. 249. — Néron Cliché Alinari.

theque du Vatican, barbu, et surtout celui du Louvre <sup>1</sup>, sans barbe, avec une couronne radiée, dont les rayons plaquent contre la chevelure; un peu chargé peut-être, il est le plus sûrement authentique <sup>2</sup>. Le Néron des Offices (fig. 249), en basalte, représente surtout l'artiste infatué, celui de Londres <sup>3</sup> le franc cabotin.

1. Bernoulli, *ibid.*, pl. xxiv (Vatican), et xxv (Louvre).

2. Celui du musée des Thermes R. Paribeni. *Ausonia*, VI [1911], p. 22-26, pl. I-III est un faux moderne (H. Lechat. *Rev. des Ét. anc.*, XVII [1915], p. 33).

3. *Br. Mus., Select. Subjects*, pl. xxx.

Pour **Galba**, seul le buste de Naples <sup>1</sup>, affreusement oxydé, semble répondre aux traits indiqués par les effigies monétaires <sup>2</sup> (fig. 250), à cette physionomie renfrognée, avec un nez en bec d'oiseau de proie, surplombant une bouche rentrée et dédaigneuse. On rapporte à **Othon** deux bustes <sup>3</sup>, uniquement pour le jeu de la chevelure, soigneusement calamistrée, qui a les mêmes ondulations parallèles que sur les monnaies de ce prince. Le double menton, le cou de taureau, la nuque à bourrelets que les monnaies (fig. 251) prêtent à **Vitellius**, se retrouvent dans plusieurs bustes <sup>4</sup>.



Fig. 250. — Galba.



Fig. 251. — Vitellius.

Sur ses médailles <sup>5</sup>, **Vespasien**, le type même du chef militaire romain, a l'énorme encolure de Vitellius et divers traits de Galba, son nez busqué, son mouvement de lèvres, avec plus d'intensité dans l'expression ; mais elles ne rendent point la calvitie, historiquement attestée, que traduisent les bustes, notamment les deux de Naples ; l'un, le Vespasien Farnèse (fig. 252), a, il est vrai, le haut du crâne restauré. L'empereur y apparaît avec une figure très large, le front plissé, ainsi que le nez à la hauteur des yeux, la mâchoire proéminente et carrée ; le nez est gros et large, les yeux petits et malicieux, la bouche sarcastique <sup>6</sup>.

1. Bernoulli, II, 2, pl. 1.

2. *Ibid.*, pl. de monnaies 1, 2-4.

3. *Ibid.*, pl. III-IV (Munich et Capitoie ; le premier peut-être suspect, trop juvénile ; cf. pl. de monnaies 1, 5-8).

4. Bernoulli, II, 2, pl. V-VI ; E. Petersen, *Röm. Mitth.*, XIV (1899), p. 264 et suiv., pl. IX.

5. Bernoulli, pl. de monnaies 1, 14-18 ; voir pl. X (Naples).

6. Expression narquoise dans le Vespasien très âgé de Ny-Carlsberg (Fr. Poulsen, *Röm. Mitth.*, XXIX [1914], p. 44 et suiv., fig. 3).

A Naples également, une tête colossale nous donne de **Titus** <sup>1</sup> le portrait qui offre le plus de chances de fidélité. La filiation saute aux yeux : c'est la même tête fortement construite que chez le



Fig. 252. — Vespasien (Cliché Brogi).

père ; moins de pénétration ; plus de jeunesse et de jovialité. L'analogie des traits se retrouve sur les médailles de **Domitien** <sup>2</sup> (fig. 253), mais il a moins de corpulence que ses deux prédécesseurs ; la lèvre supérieure dépasse l'autre, d'un air de suffisance. Les statues et bustes que nous avons de lui <sup>3</sup>, échappés à la destruction en grand accomplie après sa mort, rappellent ce type, mais d'un peu loin ; des statuaires craintifs l'auront, sinon idéalisé, du moins édulcoré.

1. Bernoulli, *ibid.*, pl. viii.

2. *Ibid.*, pl. de monnaies II, 9-11 ; Gnecci, pl. xxi, 1-5.

3. Bernoulli, II, 2, pl. xvii-xix.

C'est la remarque que provoque le seul buste dit de **Nerva** qui semble authentique <sup>1</sup> ; le signe vraiment distinctif de ce prince est, sous un front fuyant, un nez très arqué avec une forte bosse dès l'origine et dont l'extrémité forme une pointe ; le menton lui-même est pointu ; toute la tête a un aspect anguleux.

Celle de **Trajan** est remarquable par son aplatissement dans le sens de la hauteur ; le front est surbaissé et, renforçant cette impression, la chevelure descend en mèches droites jusqu'à faible distance des sourcils (fig. 254). C'est la seule particularité que tra-



Fig. 253. — Domitien.



Fig. 254. — Trajan.

duisent les divers bustes ; pour le reste, rien de très uniforme : en général, le menton est plutôt pointu à l'extrémité et très saillant, le haut du front aussi proéminent que le bas <sup>2</sup>.

Après la manière serrée, sèche et dure, qui est celle des sculpteurs sous ces derniers règnes, voici un retour des formes hellénistiques : l'école d'Aphrodisias, qui semble monopoliser les commandes officielles, applique sa virtuosité aux portraits d'un prince dilettante, très pénétré lui-même de cet hellénisme de décadence. Les monnaies d'**Hadrien** <sup>3</sup> dessinent un profil assez fin ; le nez est presque dans le prolongement du front, à la grecque, et très régulier ; la chevelure, bouclée ; la barbe, qui reparait avec lui pour la première fois depuis les portraits hellénistiques, forme un collier fourni, mais demeure courte au menton ; l'expression est sérieuse, sereine cependant. Tout cela, qui semble idéalisé, se retrouve dans les ouvrages très nombreux de la sculpture ; le plus satis-

1. Bernoulli, II, 2, pl. xxii (Vatican). pl. de monnaies II, 17-19.

2. *Br. Mus., Select. Subjects*, pl. xxii ; Bernoulli, II, 2, pl. xxiv-xxvii ; Delbrück, *Antike Porträts*, p. 50 et pl. xli (Capitole) ; Gneecchi, pl. xxi, 6-7.

3. Bernoulli, II, 2, pl. de monnaies III, 15-17 ; Gneecchi, pl. xxi, 8-12 ; xxxviii à xlii.

faisant est le buste colossal de la rotonde du Vatican (fig. 255) <sup>1</sup>.

**Antonin le Pieux** a toutes les apparences d'un philosophe grec, en particulier d'un stoïcien ; la tête est beaucoup plus allongée, plus



Fig. 255. — Hadrien (Cliché Mosconi).

maigre que chez les prédécesseurs ; le cou plus mince ; la barbe, en pointe, est plus touffue que celle d'Hadrien ; le menton, saillant, n'ôte rien à la physionomie de sa douceur apaisée, qui est la note dominante, bien plus que la vigueur de l'esprit ; comme les effigies monétaires (fig. 256) <sup>2</sup>, les bustes, notamment ceux du Vatican <sup>3</sup>, aident à comprendre comment ce règne s'est ressenti d'une mansuétude excessive, d'une sorte de mollesse, qui a préparé au suivant de graves difficultés.

1. Cf. encore *Br. Mus., Select. Subjects*, pl. xxxii.

2. Gnecchi, pl. XLIII à LVI.

3. Bernoulli, II, 2, pl. XLIV-XLV.

Des monuments de toute espèce, d'époques variées <sup>1</sup>, permettent de suivre le développement physique de **Marc Aurèle**. Tout jeune homme <sup>2</sup>, à son adoption, il montre, sous le masque imberbe ou recouvert seulement d'un léger duvet, une physionomie pensive, timide, d'une grande douceur. Puis la barbe s'allonge, frise et prend l'aspect de flammèches agitées, dont les pointes se rabattent vers le cou ; la chevelure, abondante et qui recouvre le haut des oreilles, est comme un entrecroisement de boucles poussant dans tous les sens ; le nez est assez fort : les yeux grands et très ouverts, à fleur de tête, avec un regard d'étonnement et de franchise, donnent l'impression d'une haute conscience bien plus que



Fig. 256.  
Antonin le Pieux



Fig. 257. — L. Verus.

d'une pensée active. Le buste colossal du Louvre <sup>3</sup> qui, pour les traits, semble un peu flatté, est du moins celui qui rend le mieux les qualités morales du personnage, comme les reliefs con-



Fig. 258. — Commode.

servés d'un monument triomphal élevé en son honneur (fig. 346).

Son associé au trône, **L. Verus** <sup>4</sup>, a aussi la barbe longue et frisée, mais plus fournie sur les joues, la chevelure touffue avançant davantage sur le front et les tempes ; ces artifices lui créent un front étroit et une puissante mâchoire, que fait ressortir la bouche

1. Série des médaillons dans Gneccchi, pl. LIX à LXVI.

2. Bernoulli, II, 2, pl. L : *Mus. Capitol.*, pl. XXVIII, n° 28.

3. Bernoulli, II, 2, pl. XLIX. Cf. le Marc Aurèle en Arvale : *Br. Mus., Select. Subjects.* pl. XXXIV.

4. Médaillons en très médiocre état : Gneccchi, pl. LXXIII à LXXV.

forte et surmontée d'une discrète moustache ; le nez aquilin, les yeux, grands aussi et ombragés par des sourcils épais, comme froncés, tout cela compose un ensemble énigmatique, inquiétant <sup>1</sup>. L'auteur du buste du Louvre <sup>2</sup> nous remet en mémoire ce que les



Fig. 259. — Commode en Hercule.

auteurs racontent de la vie sans retenue de Verus. La tête laurée de Dougga (fig. 257), débris d'une statue colossale <sup>3</sup>, améliore l'expression, tout en rendant fidèlement les traits.

Pour **Commode**, les types monétaires (fig. 258) <sup>4</sup> ou ceux de la

1. Le Dr Ern. Müller (*Cæsaren-Porträts*, p. 36) lui trouve au contraire un air d'humanité, de noblesse, d'intelligence ; nous n'avons pas à en discuter ici.

2. Bernoulli, II, 2, pl. LVI.

3. *Catal. du Mus. Alaoui* (Suppl.), Paris, 1910, 8°, p. 60, n° 1045, pl. xli, 3.

4. Médaillons extrêmement nombreux et souvent très beaux : Gneccchi, pl. LXXVII à XC.

sculpture soulignent la parenté avec Marc Aurèle : même regard sans beaucoup de vie et sans dissimulation ; mêmes soins accordés à la barbe et à la chevelure, mais celle-ci formant une arcature très régulière dans le haut de la face ; seuls les attributs d'Hercule dont il s'affuble volontiers, nous le savons, et que lui prête l'exemplaire du Palais des Conservateurs (fig. 259), donnent un aperçu des goûts de brutalité de ce prince et de sa sauvagerie finale. Le remarquable



Fig. 260. — Septime Sévère (Cliché Moscioni).

portrait juvénile du Capitole <sup>1</sup> respire même comme une douceur ingénue, quoique réfléchie.

C'est le type même d'Hercule qu'on reconnaît sur les pièces de son successeur éphémère, **Pertinax**. Il n'y a que la numismatique qui évoque sûrement sa physionomie, comme celles de **Didius Julianus**, moins rude, de **Pescennius Niger**, figure vulgaire et laide, et d'**Albinus** <sup>2</sup>.

Les monnaies diversifient passablement le visage de Septime

1. Bernoulli, *ibid.*, pl. LIII ; Delbrück, *Antike Porträts*, pl. XLVIII-XLIX.

2. Bernoulli, III, pl. de monnaies 1, 1-2, 4 et 7.

Sévère : il en sera de même pour nombre de princes du <sup>III</sup><sup>e</sup> siècle, par suite, sans doute, de la décadence dans la gravure. En revanche, les bustes, quand on y peut mettre sûrement un nom, prennent un intérêt croissant, car nous arrivons à l'époque où le portrait romain manifeste la plus grande indépendance à l'égard de toutes les traditions d'école ; la science anatomique décroît : les recherches curieuses, en particulier dans l'exécution des cheveux, font place à un travail superficiel, qui se limite quelquefois à de simples traits gravés ; mais on souligne de plus en plus, avec exagération peut-être, les traits individuels <sup>1</sup>.

**Septime Sévère** a quelque chose encore, en sculpture, de ce type un peu conventionnel, idéalisé, grécisé, du <sup>III</sup><sup>e</sup> siècle. Le détail spécifique qui l'identifie consiste dans trois ou plutôt quatre boucles de cheveux qui descendent tout droit sur le milieu du front. C'est le buste du Capitole, ici reproduit (fig. 260), qui ressemble le plus au portrait indubitable figuré sur l'arc de triomphe qui porte le nom de ce prince <sup>2</sup>.

Si l'on passe à son fils aîné, **Caracalla**, on est saisi du contraste : les monnaies (fig. 261) <sup>3</sup>, tout en fournissant les points de comparaison nécessaires, affaiblissent l'expression rendue avec tant de vigueur par le merveilleux buste de Berlin (fig. 262) : c'est bien l'athlète aux formes robustes, aux traits grossiers, au nez charnu, aux fortes lèvres, à la barbe courte et drue, négligée, au regard mauvais, chargé de haine. En comparaison, les traits de sa victime, son frère **Geta** <sup>4</sup>, sans charme, maussades, indices d'une personnalité médiocre, semblent presque doux (fig. 263).

L'Africain **Macrin** rappelle, sur les médailles, Pescennius Niger ; le premier, il arbore des cheveux taillés court, mode qui persistera. **Diaduménien** n'ayant fait que passer, très jeune, sur le trône, sa physionomie est encore indécise. La chose est presque aussi vraie d'**Elagabal** (fig. 264) ; on croit cependant retrouver celui-ci dans



Fig. 261. — Caracalla.

1. Delbrück, *op. cit.*, p. 21.

2. Bernoulli, III, pl. xv. Cf. le buste du Louvre (pl. xiii). Sur les médaillons (Gnecchi, pl. xci-xciii, il a l'air d'un vieux philosophe : plus d'énergie dans xci, 8.

3. Bernoulli, III, pl. de monnaies 1, 16-18.

4. *Ibid.*, pl. xxii (buste du Louvre) ; Gnecchi, pl. xxii, 5.

un buste du Capitole <sup>1</sup>, où un gros nez et de fortes lèvres, avec un regard sans vie, retiennent d'emblée l'attention.

Les monnaies d'**Alexandre Sévère** <sup>2</sup> montrent un adolescent ou



Fig. 262. — Caracalla.

un jeune homme à la tête parfaitement ronde, presque rasée, sauf sur le front, aux traits réguliers et pleins (fig. 265). Aucune sculpture ne reflète fidèlement ce type, et tout au plus en peut-on rapprocher le buste du Louvre <sup>3</sup>, où de légers favoris descendent jusqu'au bas des joues.

1. Bernoulli, III, pl. xxv; Delbrück, *op. cit.*, p. 54 et pl. LI.

2. Gneecchi, pl. xxii, 9-10; xxiii, 1-2; c, 1-6; Bernoulli, pl. de monnaies III, 1-3.

3. Bernoulli, *ibid.*, pl. xxx.

Des princes qui suivent il ne nous reste souvent qu'une tête faite pour s'implanter sur un buste quelconque. Il faut noter cependant que vers cette époque s'ouvre la série des *bustes à trabée*.



Fig. 263. — Geta.



Fig. 264. — Elagabal.

Tel est le bronze de Munich qui paraît bien représenter **Maximin le Thrace** <sup>1</sup>. Ses monnaies (fig. 266) accusent de grandes divergences et font de lui quelquefois une vraie caricature ; pourtant, d'une façon générale, il a la tête longue, le nez très aquilin et pointant ou plongeant selon les exemplaires, la bouche rentrée, tandis que le menton avance <sup>2</sup>. Le jeune **Maxime**, son fils, offre une vague ressemblance avec lui.



Fig. 265.  
Alexandre Sévère.



Fig. 266.  
Maximin le Thrace.

Sous les deux premiers **Gordiens** ont été frappées des médailles où l'on distingue malaisément père et fils. Pour le vieux **Pupien**, un rapprochement s'impose entre les monnaies et un buste du

1. Delbrück, *op. cit.*, pl. LI et p. 55, fig. 24. Sur ce type barbare de Maximin et le phénomène d'« acromégalie » qui s'y révèle. cf. von Luschan, *Arch. Anz.*, XXIV (1909), p. 558 et suiv.

2. Bernoulli, III, pl. de monnaies m, 9-11 : Gnecchi, pl. XXIII, 8-9 ; CH, 6.

Vatican <sup>1</sup>. très réaliste : c'est de part et d'autre une belle tête de vieillard, où la chevelure, à peine indiquée et donnant une impression de quasi-calvitie, s'oppose à une barbe fournie et sculptée par masses : les rides, l'épais sourcil, les tempes déprimées font un heureux contraste avec le regard bienveillant, un peu voilé. Agé lui aussi, **Balbin** est au contraire un gros homme, à la tête énorme, à l'expression revêche, dont le menton empâté descend presque verticalement sur le cou.

Désormais les barbes se réduisent à un très léger duvet, même chez les hommes faits. **Gordien III** est encore un empereur enfant — il régna entre 13 et 19 ans —. Type assez constant : haut du crâne plat et occiput bombé ; le nez, long, prend naissance sous un front en surplomb ; la lèvre supérieure avance au delà de l'inférieure. Tout cela est rendu par un grand buste du Louvre <sup>2</sup> fort exactement.

**Philippe l'Arabe** — son fils, Philippe le Jeune, mort à douze ans, ne compte guère — a le front déprimé, le nez fort, les lèvres un peu saillantes, et l'une de ses monnaies au moins est très comparable à un buste du Vatican <sup>3</sup>. Chez **Trajan Dèce** (fig. 267), le front



Fig. 267. — Trajan Dèce.



Fig. 268. — Gallien.

est fuyant, le nez busqué et finissant en pointe, la lèvre morose, le cou fort dans le haut, plus aminci dans le bas ; ce sont à peu près les caractères d'un buste du Capitole <sup>4</sup>. Cette forme du nez, sur les monnaies, est commune à **Trébonien Galle**, à **Volusien**, à **Émilien**,

1. Bernoulli. III, pl. XXXVI.

2. *Ibid.*, pl. XXXVIII. Médaillons dans Gneccchi, pl. XXIII, 10-11 : XXIV, 1-3 : CII à CVI.

3. Bernoulli. III, pl. XL : pl. de monnaies IV, 4 : cf. Gneccchi, pl. XXIV, 4-7.

4. Bernoulli. III. pl. XLVI : pl. de monnaies IV, 11-12.

et celle de la tête est presque pareille pour tous. Chez **Valérien**, avec le même nez, la tête est plus forte, le cou également <sup>1</sup>. **Gallien**, comme le montrent ses monnaies (fig. 268) et un très beau buste du Louvre <sup>2</sup>, a une figure intelligente, aux traits délicats, les yeux grands et expressifs, le nez très fin, aux narines mobiles; la chevelure, plus longue que celle de ses prédécesseurs, se divise au sommet du front, et, des deux côtés, les mèches médianes finissent en une boucle; les moustaches se réduisent à rien; le collier de barbe descend assez bas sur le cou.

Des tyrans de Gaule <sup>3</sup>, **Postumus** nous apparaît sur ses monnaies, de face ou de trois quarts — chose très rare en numismatique — : figure très commune, bouffie, nez épaté, pommettes saillantes; **Tetricus** se rapproche un peu des types grecs; **Victorinus** se distingue par une chevelure massée, sans frisures, à longues mèches, un nez court, prolongeant le front, à courbure prononcée, une très grande hauteur de lèvres.

Chez **Claude II** <sup>4</sup>, physionomie rude, mais pleine de caractère; tête sans hauteur, front fuyant au-dessus d'un gros bourrelet de sourcils; nez aquilin très saillant, regard assuré et volumineuse mâchoire; la « pomme d'Adam » très marquée. Les médailles d'**Aurélien** ne se ressemblent guère et interdisent tout aperçu général. Celles de **Tacite** traduisent une figure bonasse, à laquelle on n'attribuerait pas 75 ans, avec de longs poils de favoris autour de la mâchoire <sup>5</sup>. Pour leurs successeurs, **Probus**, **Carus**, **Numérien**, **Carin**, les monnaies révèlent de fâcheuses divergences <sup>6</sup>.

L'iconographie monétaire des derniers empereurs romains d'Occident, à partir de Dioclétien, a été rassemblée de façon fort complète par M. Jules Maurice <sup>7</sup>. Il faut retenir avec lui que les copies banales, sans caractère de portrait, sont très nombreuses à l'époque des deux tétrarchies, et qu'il y a parfois des substitutions d'effigies, par exemple un profil de Dioclétien entouré des noms de Galère ou de Maximien Hercule.

1. Bernoulli, III, pl. de monnaies v, 8; Gneccchi, pl. xxv, 9-12; xxvi, 1-4; cmii, 10.

2. Bernoulli, III, pl. de monnaies v, 10-12; pl. xlviii. Le buste des Thermes Delbrück, pl. lxxv est très analogue, mais avec une expression plus dure.

3. Bernoulli, III, pl. de monnaies v, 2-3, 14, 20-21; Adr. Blanchet. *Monnaies frappées en Gaule*, Paris, 1912, 8°, pl. i, 14-15; pl. ii, 1-3.

4. Bernoulli, III, pl. de monnaies v, 4-5; Gneccchi, pl. cxvii, 2-5.

5. Bernoulli, III, pl. de monnaies v, 7-8. Aurélien, 15 (Tacite).

6. Ainsi Bernoulli, *ibid.*, 20 et 21. Sur l'une, Carin a les traits déliés et fins; sur l'autre, gros et courts; l'opposition est absolue.

7. *Numismatique constantinienne*, Paris, I (1908), 8°, pl. i-xvi.

Chose curieuse, de **Dioclétien**, qui régna plus de vingt ans, nous n'avons absolument aucun buste, et les monnaies ne donnent de son visage qu'une impression très sommaire et conventionnelle <sup>1</sup>. Sur certaines pièces, il a la figure pleine et rebondie : sur d'autres, il semble presque maigre. En général, malgré tout, c'est une tête carrée, un peu « soldatesque » (fig. 269, <sup>2</sup> comme l'était l'homme; le haut du front s'achève presque à angle droit; menton très fort et rude mâchoire; le cou énorme aussi; cheveux et barbe taillés courts; le tout présente avec la tête de son collègue **Maximien** <sup>3</sup> les plus étroites analogies. On est conduit à des observations semblables par l'examen des pièces frappées sous les divers Césars de cette période : **Constance Chlore**, **Galère**, **Maximin Daza** (fig. 270), **Licinius**



Fig. 269. — Dioclétien.

Fig. 270.  
Maximin Daza.Fig. 271.  
Licinius père.

père (fig. 271) ; les monétaires semblent copier le même type <sup>4</sup>. Aussi cette indétermination ne permet-elle pas d'attribuer des noms aux personnages enlacés qui forment les deux groupes de porphyre de Saint-Marc de Venise, ni à ceux, plus médiocres d'exécution, de la Bibliothèque du Vatican, que M. Strzygowski <sup>5</sup> en a très heureusement rapprochés; on peut dire seulement qu'il faut y voir des princes membres d'une tétrarchie, et du début du IV<sup>e</sup> siècle.

Tout change avec **Constantin** : la barbe disparaît; la chevelure se porte plus longue et plus soignée; elle descend jusqu'au bas de la

1. Bernoulli. III, pl. de monnaies VII, 4-6; cf. p. 194 et suiv.; Gneecchi, pl. IV, 9-15; surtout cxxiv, 6; Maurice, *op. cit.*, pl. 1.

2. D'après Adr. Blanchet, *op. cit.*, pl. II, 5.

3. Bernoulli. III, pl. de monnaies VII, 7-8; Maurice, *op. cit.*, pl. II.

4. Bernoulli. III, pl. de monnaies VII et VIII; Maurice, *op. cit.*, pl. III-IV.

5. *Beitrag zur alten Geschichte*. II (1902), p. 105-124.

nuque. Pour tout le reste, les effigies du prince ne se ressemblent qu'en partie ; les médailles (fig. 272 et 273) lui prêtent toutes un nez long et courbe, un peu pincé et plongeant <sup>1</sup>, et un menton assez long ; beaucoup de traits qui le rapprochent de son père Constance Chlore <sup>2</sup>. On ne songerait pas, sans l'inscription : *Constantinus Aug.* — qui est antique —, à citer ici la statue de Saint-Jean-de-



Fig. 272. — Constantin I<sup>er</sup>.



Fig. 273. — Constantin I<sup>er</sup>.

Latran <sup>3</sup> ; celle-ci prouve que la statuaire confère de nouveau au prince une sorte de beauté typique. D'autre part, depuis cette époque, les monnaies ne donnent plus que des impressions de silhouettes profilées, car elles sont de plus en plus exécutées en relief très plat, à la mode byzantine, et encore ont-elles un air conventionnel. Puis on revient dans tout l'empire au goût du monumental, du démesuré ; d'où la célèbre tête de Constantin (fig. 274), au Palais des Conservateurs <sup>4</sup> ; en même temps on cherche à simplifier l'expression, suivant l'habitude orientale, en accentuant les traits distinctifs.

Pour **Julien**, aucune des attributions de bustes proposées ne peut être considérée comme ayant un fondement sérieux <sup>5</sup>, et quant à **Théodose I<sup>er</sup>**, on n'arrive à le retrouver dans le colosse de bronze

1 Bernoulli, III, pl. de monnaies VIII, 15-19 ; Maurice. *op. cit.*, pl. VIII-IX ; Gnechi, pl. VII ; xxviii, 9-13 ; xxix, 1-10 : cxxx à cxxxii.

2. Maurice, *op. cit.*, p. 99.

3. Bernoulli, III, pl. I.

4. L'attribution a été soutenue d'arguments très forts par E. Petersen, *Dissertazioni della pontificia Accademia romana*, sér. II, vol. VII 1900, p. 159-182.

5. Cf. Babelon, *Revue numismatique*, 1903, p. 130-163, pl. VII-X.

de Barletta <sup>1</sup> qu'après avoir éliminé, comme moins vraisemblables, toutes autres hypothèses.

Logiquement, nous pourrions conduire cette étude jusqu'au der-

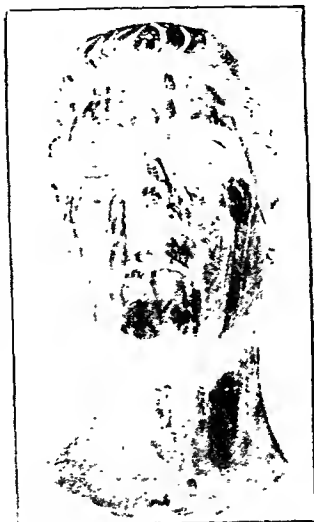


Fig. 274 — Constantin I<sup>er</sup>  
(Cliché Alinari).

nier empereur d'Occident. Romulus Augustus (475-476). Mais nous n'aurions même plus le secours de la numismatique : surtout sous les successeurs de Théodose le Grand, l'effigie impériale est une figure stéréotypée qui n'a plus du tout la valeur d'un portrait individuel.

### § III. — *Les impératrices et les femmes de la famille impériale* <sup>2</sup>.

Il convient de s'y attarder moins qu'aux souverains leurs époux. Les bustes de femmes ne sont pas aussi nombreux dans nos collections que les bustes d'hommes. Bien que le culte des *Divi* s'adresse

1. Bernoulli, III, pl. LVI et p. 258. En fait, on reste dans le doute absolu : cf. O. M. Dalton, *Byzantine art and archaeology*, Oxford, 1911, 8°, p. 125. Récemment H. Koch a voulu reconnaître dans ce personnage Valentinien I<sup>er</sup>, mort en 375 (*Antike Denkmäler*, III, 2, p. 20-27, fig. 1-9, p. 20-27).

2. En dehors de Bernoulli, *op. cit.*, voir les images du livre superficiel de Jos. Mac Cabe, *The empresses of Rome*, London, 1911, 8° (identifications fort téméraires et d'ailleurs non discutées).

au couple impérial, la personnalité de l'impératrice demeure plus effacée, surtout hors de Rome et de l'Italie. Son influence sur les affaires publiques est souvent très marquée, mais occulte, connue des seuls initiés. C'est, dans bien des cas, l'homme de guerre que citoyens et provinciaux apprennent principalement à connaître et à révéler dans le prince ; par suite une princesse compte peu.

Les difficultés d'identification sont aussi plus grandes et, trop de fois, insurmontables ; il n'est qu'un très petit nombre de bustes féminins qu'on sache dénommer avec certitude, ou à peu près. Les traits, chez les hommes, sont plus marqués, soulignés par la barbe, l'abondance des cheveux ou la calvitie. Les artifices de la coiffure, constamment renouvelés, donnent assurément pour les portraits de femmes une date très approchée, garantie par la comparaison des monnaies à légende. Mais il y a là aussi une cause de confusion : telle princesse adopte d'abord la coiffure de la précédente, puis une nouvelle, dont se contente quelque temps l'impératrice qui lui succède, avant de lancer à son tour une mode inédite. Tout cela, certaines monnaies l'attestent. Enfin, même chez un peuple réfractaire aux excès de galanterie, la tendance à idéaliser devait s'affirmer surtout à l'égard des princesses, plus jeunes, en moyenne, que leurs maris. En observant les séries numismatiques, où dominent les pièces de petit module, un peu floues, on remarque en somme, dans les effigies féminines, des groupes distincts dans chacun desquels les distinctions sont malaisées, mais qui s'opposent fort bien entre eux : groupe julien, groupe claudien, groupe antonin, groupe syrien où sont nettement rendus des types sémitiques. Somme toute, beaucoup d'archéologues, devant ces portraits, s'intéressent moins à l'iconographie qu'à l'évolution de la coiffure, dont nous devons traiter ailleurs.

L'incertitude se marque déjà avec **Livie**. Il n'est qu'un portrait en ronde bosse où l'on soit sûr de la retrouver, selon l'avis général ; c'est la tête du musée de Ny-Carlsberg à Copenhague <sup>1</sup> : figure assez pleine, au nez mince, pincé, à forte bosse dans le haut. Et pourtant les traits de Livie ont dû être souvent fixés par les artistes ; à sa qualité officielle, à l'intelligence et à l'ambition qui la grandissaient elle joignait encore la beauté. Une monnaie de

1. W. Helbig, *Röm. Mitth.*, II (1887), p. 3-13, pl. 1. Mrs Esdaile en rapproche (*Journ. of roman studies*, IV [1914], p. 139-141, pl. xxii-xxiii) l'« Agrippine » assise de Naples : ce serait Livie âgée.

Byzance <sup>1</sup>, avec les mots Θεῶν Σεβαστῶν, prête à l'effigie posthume un type assez individuel; on peut ainsi la reconnaître sur un médaillon où elle figure en *Salus Augusta* <sup>2</sup>. D'autre part, volontiers, à cette date, adopte-t-on, pour représenter l'impératrice, le voile de l'allégorie; l'inconvénient est qu'on l'idéalise. Livie avait-elle des traits pleins et ronds permettant d'en faire une Cérès ou une *Abundantia*, comme dans une statue du Louvre <sup>3</sup>? Mais alors, si nous devons étendre l'identification à d'autres bustes, où se révèle une ressemblance notable avec Tibère — ressemblance frappante sur le camée de France (fig. 333), quoique les figures y semblent impersonnelles —, nous devons retenir des caractères tout différents: face maigre, osseuse, mâchoire accentuée, profil aquilin, expression triste. Assez laid, avec son gros nez et son crâne aplati, est le buste de bronze du Louvre avec inscription <sup>4</sup>; une statue de Naples <sup>5</sup>, trouvée en même temps qu'une inscription parfaitement antique (*Augustae Juliae, Drusi fil., divi Aug.*), ne donne encore qu'un type idéalisé.

Il est bien difficile de se représenter **Julie**, fille d'Auguste; on a mis son nom sur deux statues du Vatican <sup>6</sup>; simple présomption et très vague.

La coiffure permet de grouper ensemble un certain nombre de portraits de l'époque des Claudii <sup>7</sup>. Mais comment distinguer entre ces femmes? Les effigies monétaires accompagnées du même nom offrent parfois très peu de détails communs. C'est le cas pour la célèbre **Messaline**, femme de Claude <sup>8</sup>, qui pique la curiosité; on a cru la retrouver dans un buste des Offices <sup>9</sup> et dans une tête de Munich <sup>10</sup>, qui ne se ressemblent pas. Les deux **Agrippines**, l'**Ancienne**, femme de Germanicus (fig. 275); la **Jeune**, seconde femme de Claude, ont dû avoir une parenté de traits, à en juger d'après la

1. Bernoulli, II, 1, pl. xxxii, 10; cf. p. 83 et suiv., et Strong, *Rom. Sculpture*, p. 359.

2. Bernoulli, *ibid.*, pl. xxxii, 12, cf. 11 et 13 (idéalisés).

3. Mac Cabe, *op. cit.*, p. 20; la tête dans Bernoulli, II, 1, p. 102, fig. 12.

4. Bernoulli II, 1, fig. 10, p. 89.

5. *Ibid.*, II, 1, pl. v.

6. Mus. Chiaramonti, 118 (Mac Cabe, *op. cit.*, p. 28. Bernoulli, II, 1, p. 131, contredit formellement l'attribution, ainsi qu'Amelung, *Skulpt. des Vatik.*, I, p. 583); Braccio Nuovo, 94.

7. Bernoulli, II, 1, p. 180 et suiv.

8. *Ibid.*, pl. xxxiv, 13-15.

9. Mac Cabe, *op. cit.*, p. 71; la tête dans Bernoulli, *ibid.*, p. 188, fig. 29.

10. Bernoulli, II, 1, p. 193, fig. 32.

moyenne des monnaies, qui ne sont pas sans divergence <sup>1</sup>. Par elles on a voulu reconnaître l'Ancienne dans un buste du Capitole <sup>2</sup>, belle tête fine, profil imposant, avec un air d'intelligence et de décision. Cette caractéristique conviendrait aussi à la Jeune, d'après la tête de Cervetri, au Latran <sup>3</sup> — figure ronde, au nez abaissée et en pointe —, qu'on désigne de son nom à raison des circonstances de la découverte et de la teneur d'une inscription exhumée tout auprès.

Un buste de porphyre <sup>4</sup> au Louvre, rappelle beaucoup une des monnaies d'**Octavie**, première femme de Néron; mais notablement moins les autres de même légende <sup>5</sup>. **Poppée** figure sur des pièces des villes grecques, où son type est peu caractérisé <sup>6</sup>.

Les monnaies de **Domitia**, épouse de Domitien, s'accordent du moins entre elles : les traits sont forts, le profil rigide, malgré le front bombé et le nez busqué aux narines dilatées; le menton proémine et s'avance en pointe <sup>7</sup>. Avec elle commence la série des physionomies austères et même moroses.

Telle **Plotine**, femme de Trajan, toujours coiffée de façon très spéciale : un grand peigne formant diadème est planté à l'arrière d'un gros bourrelet de cheveux, précédé d'une rangée de mèches. Par là s'identifie sans risque d'erreur un buste, entre autres, du Capitole, d'expression chagrine et refrognée <sup>8</sup>. Même agencement sur les monnaies au type de **Marciane**, sa belle-sœur <sup>9</sup>, mais la confusion



Fig. 275.

Agrippine l'Ancienne.

1. Bernoulli, II, pl. xxxiii, 17-19 Strong, *op. cit.*, pl. cx, 3; xxxv, 2-7. Quant aux bustes, il en est qu'on a attribués alternativement à l'une et à l'autre : cf. pl. xx-xxi.

2. *Ibid.*, pl. xv; *Mus. Capitol.*, p. 190, n° 10, pl. xlvii; mais le nez n'est pas celui des monnaies. La fameuse « Agrippine » du même musée (*ibid.*, pl. lxxxiv, en pied, assise et accoudée sur son dossier, représente, vu sa coiffure, une anonyme de l'âge des Antonins.

3. Bernoulli, II, 1, pl. xix. Pour elle aussi les monnaies rendent circonspect.

4. Mac Cabe, *op. cit.*, p. 112.

5. Bernoulli, II, 1, pl. xxxv, 17-18.

6. Mac Cabe lui rapporte (p. 118 : *Mus. Capitol.*, pl. xlviii, n° 17) un buste que sa coiffure place au temps d'Antonin le Pieux, pas plus haut.

7. Bernoulli, II, 2, pl. de monnaies ii. 12-15. Buste conforme, mais avec nez restauré : *Mus. Capitol.*, pl. l, n° 25.

8. Bernoulli, II, 1, pl. xxix; *Mus. Capitol.*, pl. l, n° 28.

9. Bernoulli, *ibid.*, pl. de monnaies iii, 8-11

est interdite par la différence des traits : l'œil plus cave, le front et le nez dans la même ligne.

Le profil de **Sabine**, épouse d'Hadrien, se reconnaît assez facilement. Très peu de convexité dans l'ensemble; le nez, en outre, est spécial : d'abord aquilin, il se creuse ensuite, pour former un nouveau saillant et s'achever en pointe : les lèvres se pincet. Comme impression totale, quelque chose de rigide et de revêché. On peut

sans doute rapprocher des monnaies <sup>1</sup> un buste du British Museum <sup>2</sup>.

Les deux **Faustines** furent-elles calomniées par la chronique ? On n'incline guère à la récuser si l'on s'en rapporte à la numismatique, car celle-ci nous offre des types tout opposés aux précédents. Ce sont de beaux profils, principalement celui de **Faustine la Mère** <sup>3</sup>, mariée à Antonin, une des princesses romaines dont l'iconographie est le mieux assurée, ce qui permet de placer son nom sur un buste du Capitole (fig. 276) et un autre du Louvre <sup>4</sup>. Les joues un peu molles, la lèvre inférieure pendante, le regard



Fig. 276. — Faustine la Mère. Cliché Moscioni.

complaisant et la bouche sensuelle apportent une note nouvelle, plus accentuée encore chez la fille, **Faustine la Jeune**, l'emme de Marc Aurèle : celle-ci, avec ses traits plus ronds, un peu empâtés, son menton abaissé vers le cou, son sourire engageant et même pro-

1. Bernoulli, *ibid.*, surtout 18 et 20; Strong, *Rom. Sculpture*, pl. cx, 11.

2. Mac Cabe, *op. cit.*, p. 154. Un autre (*Mus. Capitol.*, pl. xl, n° 94) bien plus douteux.

3. Strong, *op. cit.*, pl. cxx, 2; Bernoulli, II. 2, pl. de monnaies iv, 8-9; Gecchi, pl. lvi-lviii.

4. Mac Cabe, *op. cit.*, p. 164. Peut-être encore un de Naples; Bernoulli, II. 2, pl. xlv; Ruesch, *Guida*, p. 238. Peut-être celui de Chatsworth (Strong, *op. cit.*, pl. cxix) la représente-t-il plus âgée.

voquant, semble justifier la réputation de légèreté qu'on lui a faite (fig. 277 et 278); le visage est d'autre part plus juvénile<sup>1</sup> que chez la mère. On croit le retrouver dans un buste du Louvre<sup>1</sup> et un autre du Musée britannique<sup>2</sup>. La petite-fille, Lucille, épouse de



Fig. 277.  
Faustine la Jeune.



Fig. 278. — Faustine la Jeune.

Lucius Verus, aussi mal réputée, offre une grande ressemblance avec sa mère, mais l'expression est plus renfermée<sup>3</sup>.

**Crispine**, épouse de Commode, soupçonnée elle-même de mauvaises mœurs et pour ce mise à mort, ressemble un peu aussi aux précédentes, quoique non parente; mais la tête est plus anguleuse et le cou plus élancé<sup>4</sup>.

Nous arrivons à la dynastie syrienne. On attribue nombre de bustes à **Julia Domna**, seconde femme de Septime Sévère, uniquement en raison des coiffures. On ne peut s'en rapporter qu'aux monnaies; encore plus d'une donne-t-elle un nez droit sans doute inexact. Sur la plupart, c'est le nez busqué typique et trahissant le milieu sémite; sur d'autres, il est plutôt camard, avec de fortes lèvres qui avancent; les formes générales sont rondes encore<sup>5</sup>. Ce nez arqué, et un front bombé, sont les seuls points communs entre toutes les effigies

1. Bernoulli, II, 2, pl. liv.

2. Plus douteux, disent Bernoulli (pl. lvi, de profil; de face dans Mac Cabe, p. 172) et le *Catal. of sculpt.*, III, n° 1905. Voir aussi Bernoulli, *ibid.*, pl. de monnaies iv, 19-21; Strong, *op. cit.*, pl. cxx, 4-5; Guecchi, pl. lxxvii à lxxviii.

3. Bernoulli, II, 2, pl. de monnaies v, 8-9; Strong, *op. cit.*, pl. cxx, 8; Guecchi, pl. lxxvi. Cf. peut-être la tête de Rome: Mac Cabe, *op. cit.*, p. 184.

4. Strong, *op. cit.*, pl. cxx, 10; Bernoulli, pl. de monnaies v, surtout 15-17; Guecchi, pl. xci, 2, 4 et 6. Mac Cabe donne (frontispice) un buste du Br. Museum (*Catal. of sculpt.*, III, pl. xviii, n° 1914), mais Bernoulli (p. 249 et suiv.) y retrouve plus justement une coiffure du temps des Sévères.

5. Bernoulli, III, pl. de monnaies i, 13-15; Strong, *op. cit.*, pl. cxx, 13; Guecchi, pl. xc, 3; xciv, 5 et 7; xcvi, 1.

monétaires de **Plautille**, femme de Caracalla ; le reste varie considérablement <sup>1</sup>. **Julia Maesa**, sœur de **Julia Domna**, n'apparaît en numismatique (fig. 279) qu'à un âge avancé <sup>2</sup> ; malgré cela, on dis-



Fig. 279. — Julia Maesa.



Fig. 280. — Julia Mamaea.

cerne une ressemblance remarquable avec une de ses filles, **Julia Mamaea** (fig. 280), mère et corégente d'Alexandre Sévère <sup>3</sup>. On cite arbitrairement comme portraits de Mamaea ou de Maesa un buste du Vatican <sup>4</sup> et un autre, fort analogue, du Capitole <sup>5</sup> : des deux parts, un front étroit, la tête en ovale régulier, le nez fort, dont la courbure se prononce surtout dans le haut, le cartilage descendant assez bas entre les deux narines ; la bouche, aux lèvres charnues, est en saillie marquée, la mâchoire puissante et le menton a une hauteur anormale.

Bernoulli <sup>6</sup> rapporte à **Tranquillina**, fille de Timesitheus et femme de Gordien III, un buste du British Museum qu'on désigne plutôt sous le nom d'**Otacilia** <sup>7</sup>, femme de Philippe l'Ancien, dont elle a en effet, sinon tous les traits, au moins la bouche, d'après les monnaies, avec sa lèvre inférieure avancée.

En vérité, il est extrêmement difficile de distinguer entre elles les princesses du milieu du III<sup>e</sup> siècle ; leurs coiffures sont pareilles et sans parler de la médiocre frappe monétaire qui estompe les nuances, les figures sont parfois contradictoires, même en cas de légende identique.

1. Bernoulli, III, pl. de monnaies II, 1-3.

2. *Ibid.*, 20-21 ; Gneecchi, pl. XXIII, 6-7 ; c. 7-10.

3. Bernoulli, III, pl. de monnaies III, 6-7.

4. *Ibid.*, pl. XXXII (Maesa selon lui et le *Mus. Capitol.* ; Mamaea d'après Amelung. *Skulpt. des Vatik.*, II, pl. LXVIII, p. 497-8, n° 301).

5. *Mus. Capitol.*, n° 47, pl. XLVI.

6. III, p. 138 et suiv., pl. XLIII : cf. pl. de monnaies IV, 3.

7. Voir *Catal. of sculpt.*, et Mac Cabe, *op. cit.*, p. 236 ; cf. Bernoulli, III, pl. de monnaies, IV, 7.

**Salonina**, femme de Gallien, l'amie des philosophes, a, sur ses médailles <sup>1</sup>, une belle tête pleine de caractère et de dignité (fig. 281).

Par la suite, les bustes de femmes se font très rares et les médailles ne portent guère non plus d'effigies de princesses. En voici trois seulement à citer, pour ne pas dépasser la période constantinienne. On a quelques portraits de **Valérie**, fille de Dioclétien et femme de Galère : « tête fine avec les yeux bien fendus, le nez droit, bouche petite, menton mince, cou élancé <sup>2</sup> ». De même pour sainte **Hélène**, mère de Constantin et épouse — répudiée après son avènement — de Constance Chlore. Elle « a le nez droit, la tête ronde ; une ligne presque droite va du sommet du front à l'extrémité du nez ; la bouche mince et le menton rond un peu proéminent sont des traits qui expriment la volonté et dont hérita Constantin, ainsi que de l'épaisseur de la nuque <sup>3</sup> ». Enfin des pièces nous rendent la beauté célèbre de **Fausta** — encore une Syrienne par sa mère —, qui devint femme de Constantin : beauté sans distinction ; les traits sont courts, le front bas ; les arcades sourcilières accentuées lui prêtent une expression commune ; le nez est petit, mais avec des narines épaisses ; la bouche aussi est menue, le menton rond et le cou mince <sup>4</sup>.



Fig. 281. — Salonine.

1. Gneccchi, pl. xxviii, 2.

2. J. Maurice, *Numismatique constantinienne*, I, p. 81 et pl. vii: 1-3 (divergences entre les trois types).

3. *Ibid.*, p. 91 et pl. viii, 1 à 7 surtout 2; Gneccchi, pl. vi, 1.

4. Maurice, *op. cit.*, p. 126-128 et pl. xi, 10-11; Gneccchi, pl. viii, 10-12.

## CHAPITRE IV

### LE PORTRAIT. LES PARTICULIERS

SOMMAIRE. — I. Personnages illustres. — II. Personnages obscurs ou anonymes. Évolution du portrait en sculpture. — III. La production industrielle. — IV. Types provinciaux. Les Celtes, Palmyre, l'Égypte.

#### § 1<sup>er</sup>. — *Personnages illustres.*

Les hommes politiques antérieurs aux Césars ne revivent que dans des œuvres qui datent toutes, monnaies comprises, du dernier siècle de la République, qui, par conséquent, pour ceux d'une époque plus lointaine, n'offrent aucune garantie de fidélité. En outre, dans l'iconographie impériale, ce sont quelquefois des douzaines de médailles ou de bustes qui relèvent de notre examen ; il s'en dégage une impression d'ensemble. Pour les célébrités de la fin même de la République, la rareté s'ajoute à l'imprécision ; bien souvent nous n'avons même pas le secours limité d'une monnaie inscrite. Nous nous bornerons donc aux personnages dont l'identification présente au moins une grande probabilité.

Nul n'oserait remonter au delà de Scipion l'Africain, dont l'activité se place entre 218 et 183 environ. Ses traits nous sont rendus, très vraisemblablement, par divers bustes en marbre, dont un, au Capitole <sup>1</sup>, accompagné d'une inscription de forme antique, qui semble pourtant une addition franchement moderne <sup>2</sup> ; plus sûr paraît être un autre buste, en bronze, du musée de Naples (fig. 282) ; il le vieillit beaucoup plus, mais, malgré la tête rasée, le front chauve affligé d'une grosse loupe, la bouche édentée, fine cependant, son air grave et froidement méditatif lui donne un très noble caractère.

Après Scipion, nous devons, d'un bond, franchir plus d'un siècle. Une tête de marbre du Vatican <sup>3</sup> passait couramment jadis pour celle de Marius, parce qu'on y reconnaît la tête d'un rustre, ce qu'il fut

1. Bernoulli, I, pl. 1.

2. C'est l'avis autorisé d'O. Hirschfeld, *Jahrb. des Inst.*, V (1890), p. 214.

3. Amelung, *Skulpt. des Vatik.*, I, pl. LIX : p. 648, n° 512 ; Bernoulli, I, p. 83, fig. 10.

pleinement. Le motif paraîtra peut-être insuffisant. Quoi qu'il en soit de cette identification, le buste vaut d'être connu pour sa belle saveur de réalisme ; il n'en est guère qui caractérise mieux le goût romain en matière de portraits. Cette tête d'homme sur le déclin,



Fig. 282. — Scipion l'Africain (Cliché Brogi).

avec son crâne surbaissé, son front fuyant, ses mèches de cheveux en désordre, dont la broussaille abondante qui couvre les tempes fait ressortir la rareté, ses oreilles écartées, son nez camus, ses sourcils épais et rudes qui se rejoignent, ses fortes lèvres dont l'inférieure pend elle-même sur un menton bas et carré, son cou ravagé, son expression, non point d'intelligence, mais de volonté brutale, d'entêtement, voilà un des plus beaux échantillons de laidéur déplaisante que l'art puisse produire sans verser dans la caricature.

Le « Sylla » de la même collection <sup>1</sup>, rapproché des monnaies au

1. Bernoulli, I, pl. v; Amelung, *Skulpt. des Vatik.*, I, pl. Lxi, p. 587.

nom du dictateur <sup>1</sup>, contraste vivement avec son adversaire. Pour appuyer l'identification, on insisterait volontiers sur ce que cette physionomie reflète de mystérieux, sur son aspect fermé, qui donne néanmoins l'impression d'un puissant esprit ; les yeux enfoncés sous l'orbite, les lèvres closes, la mâchoire osseuse, comme contractée, mais large, carrée, et que fait paraître plus puissante l'attache assez haute des oreilles, l'indication discrète, sur le front, de rides presque imperceptibles et, aux commissures de la bouche, d'un sillon très léger, l'allongement du cou maigre et raide, tout décèle un être hautain et impassible. Si ce n'est point Sylla, c'est quelqu'un de sa trempe.

Mentionnons encore, pour l'inscription sans doute contemporaine (QVINTVS HORRENSIVS), qui nous tire d'embarras, un hermès de la villa Albani <sup>2</sup>, auquel nous devons les traits de l'orateur rival de Cicéron. Des restaurations nombreuses l'ont peut-être fort altéré ; en tout cas il n'est point d'un immense intérêt ; il y a un peu de convention dans cette dignité froide et correcte.

Cicéron lui-même, qu'on cherche de préférence à se représenter d'après le buste de Madrid, à cause de l'inscription, que la paléographie date au plus tard de l'époque d'Auguste <sup>3</sup>, n'a guère inspiré les sculpteurs dans les ouvrages qui nous sont parvenus. Ils n'évoquent qu'un Cicéron déclinant. Sans doute le front est développé, haut et large, toujours avec deux fortes bosses ; mais il y a dans le regard, le port de la tête, légèrement inclinée à gauche et déterminant sur le cou des plis également partout identiques, plutôt le signe de la pénétration, de la subtilité d'esprit, que de la vigueur et de l'autorité.

L'iconographie du grand Pompée ne comprenait que des bustes médiocres quand fut révélée la tête intacte de Ny-Carlsberg <sup>4</sup>. Tous ces portraits semblent dérivés d'un même original ; mais celui de Copenhague a le mérite de ne rien atténuer des traits particuliers, peu flatteurs, du modèle. Dans cette grosse face bouffie et débonnaire, au front bas, coiffée sans recherche, où s'étale un gros nez banal, où les lèvres fermées esquissent tout juste un vague sourire

1. Bernoulli, I, pl. de monnaies 1, 23-25 : cf. Helbig, *Führer*, I, p. 53.

2. Bernoulli, I, pl. vi. Il paraît que la légitimité de ce rapprochement du buste et de l'inscription a donné lieu à des doutes récents ; Helbig ne s'y est pas associé, *Führer*, II, p. 412.

3. Bernoulli, I, pl. x et p. 135 et suiv. : cf. XI-XII (Vatican et Capitoles).

4. W. Helbig, *Röm. Mitth.*, I (1886), p. 36-41 et pl. II ; Delbrück, *Antike Portraits*, p. 43 et 46, pl. XXXII et fig. 17. Cf. Bernoulli, I, p. 126.

placide, on devinerait malaisément l'habile général, au demeurant très vañiteux. Ce qui surprend le plus, ce sont encore ces deux yeux minuscules d'où l'on ne pense voir sortir aucun regard d'intelligence. Et dans le profil, rien de mâle ; on dirait presque une vieille femme du peuple.

On a cru longtemps posséder un portrait de Marcus Brutus, le vaincu de Philippes, dans un buste du Capitole ; mais celui-ci a reçu depuis lors d'autres qualifications (Virgile, ou le plus jeune fils d'Agrippa) qui ne sont pas moins à écarter <sup>1</sup>.

Un personnage de moindre importance, Cn. Domitius Ahenobarbus, ce neveu de Caton d'Utique qui remporta la victoire navale de Brindes, doit être très probablement reconnu dans un buste du Vatican, d'une ressemblance manifeste avec une pièce d'or à ce nom <sup>2</sup>. On y retrouve le même crâne à moitié chauve, le front surélevé, un peu conique, la massive arcade sourcilière, le cou énorme, la mâchoire enveloppée d'un bourrelet de chair épais qui forme double menton.

D'autres, plus en vuc, ne se révèlent à nous que par leurs effigies monétaires, de frappe médiocre et de type inconstant. On arrive par elles, malgré tout, à quelques données essentielles.

On y constate, pour Sextus Pompée <sup>3</sup>, une très curieuse ressemblance avec son père, surtout par le bas du visage. Marcus Brutus a une tête oblongue, anguleuse, une face raboteuse, ravagée ; dans l'ensemble quelque chose d'hirsute, de rude et d'obstiné, qui ne surprend pas chez le farouche conjuré. Les pièces de Marc Antoine le triumvir ne s'accordent point toutes dans le détail <sup>4</sup>, mais toutes lui donnent un masque très particulier, non exempt de quelque grotesque, un crâne plat, un front bas et fuyant, et des lèvres pincées et rentrées ; un nez dont la pointe plongeante semble vouloir rejoindre l'extrémité du menton en galoche. Son collègue Lépide garde, sur des pièces de faible module <sup>5</sup>, une physionomie plus juvénile, mais pas très distincte.

Agrippa, le gendre d'Auguste, a donné lieu à une remarque

1. Bernoulli, I, pl. xix : cf. Helbig, *Führer*, I, p. 489.

2. Bernoulli, I, pl. xx : pl. de monnaies III, 74 ; Amelung, *Skulpt. des Vatik.* I, p. 144, n° 115, pl. xiv.

3. Bernoulli, I, pl. de monnaies II, 51-52.

4. *Ibid.*, pl. de monnaies III, 75-79.

5. *Ibid.*, pl. de monnaies IV, 80-91.

6. *Ibid.*, 99-100.

curieuse <sup>1</sup> qui aide à reconstituer la série de ses bustes. Une particularité dans la coiffure n'appartient qu'à lui : sur le milieu du front avance la majeure partie de la chevelure, qui se termine dans le bas en arc de cercle ; de part et d'autre elle est flanquée d'une petite touffe isolée, et enfin le reste des cheveux, ramené de l'arrière en avant, vient s'arrêter en angle sur chaque tempe. La physionomie elle-même n'a rien de très caractéristique, à part une certaine rudesse.

Après la République, les monnaies frappées à Rome ne portent plus que la tête d'Auguste ou de quelque membre de sa famille : mais quelques proconsuls d'Afrique ou d'Asie continuent à mettre leur image personnelle sur les monnaies émises dans leur province. On a ainsi les portraits de plusieurs hauts magistrats de l'époque : P. Cornelius Scipio, P. Quinctilius Varus, L. Volusius Saturninus, Paullus Fabius Maximus, C. Asinius Gallus, P. Vedius Pollio : malheureusement les pièces en question sont rares et si mal gravées qu'on hésite à considérer comme véridiques des portraits d'apparence aussi grotesque que ceux de Q. Varus ou de Saturninus <sup>2</sup>, pour ne citer que ceux-là.

Qu'attendre des monnaies pour les personnages qui n'eurent qu'un rôle politique très faible ou même nul, par exemple les gens de lettres ? Bernoulli a réuni <sup>3</sup> quatre médaillons contorniates <sup>4</sup> accompagnés d'inscriptions qui dénomment les personnages représentés, Térence, Salluste, Horace et Apulée. Ces objets ne remontent pas plus haut que le IV<sup>e</sup> siècle ; il n'y a aucun compte à en tenir, bien que les graveurs aient profité peut-être de documents plus anciens et aujourd'hui disparus.

A partir du principat, les hommes d'État même les plus marquants paraissent des comparses dans la vie publique ; d'où une tendance chez les archéologues, excessive évidemment, à rapporter aux personnages impériaux les plus beaux ouvrages de la statuaire. Ces illusions sont nées d'un défaut regrettable de pièces de comparaison. Le hasard des découvertes y supplée exceptionnellement, comme dans le cas que voici. Plusieurs bustes ou têtes de statues représentent la même personne qu'un buste de marbre, aujourd'hui

1. J. Bankó, *Jahreshefte des österr. Institutes*, XIV (1911), p. 257-266.

2. Bernoulli, I, pl. de monnaies v, 108-109.

3. *Ibid.*, 114 à 117. Pour Horace, *Mélanges de Rome*, XXXII (1912), pl. XVIII.

4. Ainsi nommés du sillon qui sur chaque face fait le tour des bords (en italien, *contorno*).

au Capitole, qui fut trouvé, encore en place, dans la niche d'un petit temple de Gabies élevé, d'après une inscription de 140, à la mémoire de l'impératrice Domitia, fille de Cn. Domitius Corbulo. Comme le général de ce nom qui, sous Néron, opéra en Arménie, est le plus notable des aïeux de cette souveraine, l'identification avec ce Corbulon paraît s'imposer. Elle déconcerte d'ailleurs, car dans cette figure ingrate et vieillotte, dont la rude mâchoire a seulement quelque énergie, on n'aurait jamais soupçonné l'image d'un homme de guerre (fig. 283).

L'amitié impériale fit multiplier, même sur les médailles (fig. 284), les portraits du favori d'Hadrien, de cet Antinoüs qui, une fois mort, devint un héros, presque un dieu <sup>1</sup>. Un relief de Rome <sup>2</sup> l'assimile à Silvain, dont il a les attributs; un Silvain jeune en qui l'art grec, dont le goût trouvait alors à Rome une véritable renaissance,



Fig. 283. — Corbulon.  
Cliché Alinari.



Fig. 284. — Antinoüs.

rencontrait un modèle digne de ses traditions. Il se mit, pour cet éphèbe, en quête d'archaïsme; l'Antinoüs Mondragone du Louvre <sup>3</sup>, comme Furtwängler l'a montré, semble inspiré de loin des créations des Phidias: tête féminine autant que masculine; d'ailleurs les traits que le sculpteur souligne avec complaisance chez cet adolescent, c'est la grâce délicate des formes, jointe à une sorte de mélancolie un peu sensuelle <sup>4</sup>.

Une expression assez voisine anime un buste du musée d'Athènes <sup>5</sup>,

<sup>1</sup> S. Reinach, *Statuaire*, I, p. 583-584; II, p. 568; IV, p. 359.

<sup>2</sup> Delbrück, *Antike Porträts*, pl. XLIV et p. 51 et suiv. (œuvre d'un Grec de Carie).

<sup>3</sup> Strong, *Rom. Sculpture*, pl. LXXVII.

<sup>4</sup> Cf. l'Antinoüs idéalisé en Dionysos: *Br. Mus., Select. Subjects*, pl. XXXIII.

<sup>5</sup> Strong, *ibid.*, pl. CXXII, p. 376; Delbrück, *op. cit.*, pl. XLVI et p. 53, fig. 22.

dont le marbre cependant ne paraît pas grec ; la figure, très idéalisée, a été prise d'abord — en raison du nez, qu'on reconnaît aquilin, quoique cassé — pour celle d'un Syrien : le Christ, a-t-on dit, ou Hérode Atticus. Mais la longue chevelure, pleine de noblesse



Fig. 285. — Tête de vieillard Chêché Alinari.

dans sa négligence, est identique à celle que portent, sur leurs monnaies, les princes du Bosphore de Thrace <sup>1</sup> ; on a donc proposé le nom de Rhœmétalcès, contemporain d'Antonin le Pieux, ou de son successeur Eupator. En vérité, les rapprochements numismatiques sont loin d'autoriser tant de précision.

Somme toute, en dehors des monnaies, bien peu de têtes peuvent être identifiées avec certitude.

<sup>1</sup> O. Rossbach, *Journ. internat. d'arch. numism.*, IV (1901), p. 77 et suiv.

§ II. — *Personnages obscurs ou anonymes.**Évolution du portrait en sculpture.*

Jusqu'ici nous nous sommes placés au point de vue iconographique, cherchant les traits individuels de personnages historiquement connus ; il n'est pas inutile de signaler aussi quelques œuvres remarquables, malgré l'anonymat des modèles ou l'insignifiance de leur personnalité, parce qu'elles permettent de suivre chronologiquement l'évolution de l'art romain dans le portrait <sup>1</sup>.

La tête la plus représentative, peut-être, de l'époque républicaine est celle d'un vieillard inconnu, au Vatican (fig. 285). A première vue, l'auteur ne s'est point simplement approprié les procédés hellénistiques ; une science anatomique parfaite a souligné tout ce qui donne au portrait son individualité propre : le front déprimé et creusé de rides profondes ; les yeux enfouis, déjà à demi éteints par l'effet des années ; la peau décollée du menton et du cou ; la mâchoire édentée où l'on pressent le tremblement prochain. A l'autre pôle de la vie, même souci de la vérité, témoin cette tête d'enfant, du temps d'Auguste <sup>2</sup> : rien qui ressemble aux Éros conventionnels, uniformément rondelets et joufflus, sinon une physionomie un peu mutine, effet d'un procédé dans le travail de la bouche et des sourcils, dû peut-être aux influences grecques alors très actives. Deux autres enfants <sup>3</sup>, apparemment de l'époque de Trajan, révèlent une main plus indépendante encore. Nous



Fig. 286. — Tête d'enfant  
(Cliché Moscioni).

1. Cf. Wace, *Evolution of Art in Roman Portraiture*, Rome, 1905, s<sup>e</sup>, et surtout Strong, *Rom. Sculpture*, chap. xv.

2. Au musée Barracco : Strong, *ibid.*, pl. cvii-cviii.

3. Strong, pl. cxvii ; Amelung, *Skulpt. des Vatic.*, I, pl. LMI, nos 417 et 419.

donnons l'image de l'un d'eux (fig. 286) : aucune idéalisation : l'âge ingrat commence ; le développement de la boîte crânienne, des oreilles écartées, fait un contraste véridique avec l'aspect grêle du cou et du menton en triangle ; l'espièglerie a disparu ; il n'y a plus qu'une sorte de gauche ingénuité, de timidité contrainte, qui peut tenir à la pose devant l'artiste.



Fig. 287. — Les « Époux romains » (Cliché Moscioni).

Les documents céramiques eux-mêmes nous procurent par exception un échantillon de choix. L'*Antiquarium* de Berlin possède le buste de terre cuite — grandeur naturelle ou presque — d'une toute jeune Romaine des premiers temps de l'Empire. Le modelleur y a fait œuvre personnelle, bien observée : les traits sont épais et forts : la chevelure, d'une agréable simplicité, se divise en deux bandeaux, séparés par une raie, qui descendent sur la nuque et s'y relèvent en catogan, serré par un cordon <sup>1</sup>.

1. W. Deonna, *Les statues de terre cuite, Sicile, etc.*, Paris, 1908, 8°, p. 216 et suiv., fig. 22-23.

A la même époque, d'après la technique, remonte le groupe célèbre du Vatican dit des « Époux romains » (fig. 287). Ils sont côte à côte : lui, écarte de la main gauche les plis de sa toge : elle, pose la sienne sur l'épaule de son mari : leurs deux droites sont unies. Chez l'homme, un air de fermeté et de force protectrice ; chez la femme, une expression de douceur, de dignité et de confiance. A force de naturel et de sincérité, le sculpteur a magnifié des attitudes qui auraient pu très vite se nuancer d'un peu de ridicule <sup>1</sup> ; il nous donne un tableau parlant des vieilles mœurs, le type achevé du *paterfamilias* et de la *matrona*. Il s'est retrouvé dans un manuscrit une inscription qui indiquait le nom de la femme, ancienne esclave que son vieux mari, lui-même fils d'affranchi, avait affranchie avant de l'épouser ; tous deux avaient donc dans les veines du sang très roturier <sup>2</sup>. Il se peut, mais qu'importe, si ces gens du peuple ont dû prendre, dirons-nous, figures de bourgeois ?

Il est piquant de mettre en parallèle deux monuments de Pompéi : d'une part la prêtresse Eumachia <sup>3</sup>, qu'une statue entière nous restitue, drapée et voilée, est toute grecque d'attitude, de style, comme de

nom ; de l'autre voici l'hermès de bronze du banquier L. Caecilius Jucundus (fig. 288), tête d'Italien madré, face grosse et courte, aux oreilles écartées, au regard scrutateur, à la lèvre narquoise, qui semble devant nous débattre une affaire.

Toujours pour marquer les influences, rapprochons deux autres



Fig. 288.

Le banquier L. Caecilius Jucundus  
(Cliché Moscioni).

1. Voir plutôt un cippe de Ny-Carlsberg : Altmann, *Grabaltäre*, p. 214, fig. 173, n° 276.

2. Chr. Hülsen, *Rhein. Mus.*, LXVIII (1913), p. 16-21.

3. Mau, *Pompeji*, p. 464, fig. 274.

portraits de jeune fille. L'un, du temps de Claude, représente peut-être cette Minatia Polla, de quatorze ans, dont on a retrouvé l'urne funéraire inscrite à son nom, dans la même chambre sépulcrale <sup>1</sup> ; l'artiste n'a rien atténué, dans le front, le nez et les lèvres, de ce qui l'individualise sans l'embellir, la beauté de cette figure étant dans une certaine expression de mélancolie. Le deuxième <sup>2</sup>, qui date du philhellène Hadrien, a dans l'extrême régularité des traits, dans l'ovale impeccable du visage, dans le regard, que rend maladroitement une technique à ses débuts, quelque chose d'assez conventionnel. Rappelons en effet que si, dans les reliefs de l'*Ara Pacis*, on voit déjà la pupille indiquée, il faut attendre un siècle, sauf exceptions très rares, pour que ce procédé s'étende à la ronde bosse ; peu à peu il se perfectionne : alors la pupille, comme dans la réalité, est souvent reproduite avec une convexité plus prononcée que celle du globe de l'œil, et légèrement enfoncée dans celui-ci ; le rebord de la dépression fait une ombre qui donne de la vie au regard ; pour lui prêter une direction apparente, on place sur l'iris des points de lumière, qui consistent dans une petite pointe émergeant du fond <sup>3</sup>.

Les menus détails matériels permettent, avec d'autres données, de fixer une date approximative ; chaque génération a ses procédés. Au début de l'Empire, on ne se fait aucune nécessité d'aplanir, dans le rendu des vêtements, les traces des coups de ciseau ; nous le constaterons, par exemple, dans le groupe des « Époux romains ». Sous les Flaviens, on est moins préoccupé des effets linéaires que sous Auguste ; le modelé se transforme, devient plus rond ; les changements de plans se marquent par transitions insensibles : il y a là surtout des effets de lumière, cette sorte de pittoresque qu'on a appelé « l'illusionnisme ». Deux monuments caractérisent cet art du 1<sup>er</sup> siècle finissant.

Le cordonnier C. Julius Helius (fig. 289) surgit d'un renfoncement, dont le marbrier n'a point su arrondir les contours et atténuer ainsi les ombres trop intenses ; de même le modelé du corps est bien sommaire et cette poitrine rebondie n'est point celle d'un homme ; mais, dans son honnête conscience, qui ne nous a même pas fait grâce d'une verrue à longs poils au coin des lèvres, l'auteur

1. Strong, *Rom. Sculpture*, pl. cxi ; Altmann, *Grabaltäre*, p. 48, fig. 38 ; Helbig, *Führer*, n° 1449 (musée des Thermes).

2. Strong, *ibid.*, pl. cxviii ; Helbig, *op. cit.*, n° 1447 (même musée).

3. Delbrück, *Antike Porträts*, p. 52, note 1.

de cette image a réalisé un portrait savoureux ; la belle satisfaction de soi-même, pleine d'assurance, de cet artisan, sans doute enrichi et qui ne renie point son métier, témoin les deux formes de chaus-sures sculptées au fronton du monument, prête à sa physiono-mie comme une sorte de noblesse.

Les deux bustes funéraires qui étaient adossés au tombeau des Haterii, aujourd'hui au musée de Latran (fig. 290), contrastent avec le couple du Vatican ; l'empreinte de l'hellénisme y paraît plus fortement marquée. Matériellement, c'est encore d'un métier franc et sincère ; mais la pensée s'y traduit par un faire plus nuancé et plus subtil. La femme, moins bien venue que l'homme, de traits réguliers, mais que des yeux très menus ne pourraient guère animer, témoigne d'une impassibilité qui semble faite d'indifférence ; toute l'attention se porte sur la coiffure, aux ondu-lations profondes et régulières, celle des femmes de classe moyen-ne, plus simple que le « nid d'abeilles » qui surmontait alors le front des dames de qualité. Lui, en revanche, est admirable. Que de vie dans cette bouche entrouverte, où passe un sourire de bonhomie malicieuse, et jusque dans ces yeux sans prunelles <sup>1</sup> !

Par la suite, on accentue l'effet illusionniste au moyen d'un polissage soigneux du marbre ; c'est le cas pour le « Rhœmétalcès ». Deux bustes d'inconnus, lettrés, philosophes, magistrats, trouvés à Smyrne et conservés au musée du Cinquantenaire <sup>2</sup>, sont égale-ment remarquables sous ce rapport ; en outre, les plus petits détails de la figure sont rendus avec une minutie de ciseleur ; barbe et



Fig. 289. — Stèle du cordonnier  
C. Julius Helius  
(Cliché Moscioni).

1. On l'a pris longtemps pour un médecin, à cause du serpent enroulé qui lui fait comme un socle ; mais ce reptile a ici un caractère chthonien : cf. le buste découvert depuis : *Notizie degli Scavi*, 1910, p. 22, n° 8, fig. 8.

2. Cumont, *Sculpt. de Bruxelles*, p. 49 et suiv., n° 39-40.

sourcils sont fouillés comme dans la technique du bronze.

La méthode se généralise sous Commode ; elle donne à la pierre l'apparence de l'ivoire ou de la porcelaine, du moins sur la face. Quant à la recherche du blanc ou du noir dans les poils, que l'on réalisait en creusant profondément avec le foret, elle passe de mode au <sup>III</sup><sup>e</sup> siècle et bien vite fait place à un parti tout opposé : la chevelure ressemble alors à une sorte de calotte appliquée étroitement



Fig. 290. — Bustes du tombeau des Haterii (Cliché Moscioni).

contre le crâne, et où le détail des mèches, d'ailleurs très courtes, est indiqué sommairement par une multitude de trous minuscules gravés à la pointe. Il y a dans les effets ainsi obtenus un accent rude et barbare, très adapté aux mœurs de l'époque et qui complète excellemment, par exemple, telle physionomie revêche, sournoise et soupçonneuse de vieillard <sup>1</sup>, où il y a aussi accord parfait entre les cheveux tondus ras et l'aspect grenu de la peau. Toutefois on entrevoit dans ce parti, qui est surtout une simplification, le présage d'une décadence prochaine de la statuaire. Aux environs de l'an 300 apparaissent des signes avant-coureurs de ce qui

1. Capitole : Strong, *Rom. Sculpture*, pl. cxxvii ; Helbig, *Führer*, n° 796.

constituera l'art byzantin : le portrait n'éclate plus de vie et de mouvement ; les attitudes se figent ; la tête n'a plus ses flexions aisées ; on revient à la « frontalité » des imagiers primitifs ; autrement dit : tout est dans un seul plan, selon lequel la tête s'oriente et se fixe ; les deux côtés, droit et gauche, du corps semblent obéir à un principe de symétrie artificielle. Dans le rendu des vêtements, les surfaces s'aplanissent ; les plis de l'étoffe, qui prend comme une apparence mouillée, se font plus tenus, plus rigides. Les gestes se raidissent, deviennent automatiques, perdent leurs relations avec la physionomie. Des spécimens frappants de cette statuaire nouvelle, ce sont les portraits, qui se placent vers l'an 400, de consuls tenant d'une main le sceptre, et de l'autre jetant la *mappa*, pour ordonner l'ouverture des jeux du cirque <sup>1</sup>. Aucune expression, si ce n'est celle de l'indifférence ; on peut prononcer le terme d'hieratisme ; cette face de magistrat est déjà une face de moine <sup>2</sup>. Une tête d'inconnu, trouvée à Aphrodisias, témoigne du genre de réalisme en vogue à sa date probable (première moitié du IV<sup>e</sup> siècle) ; elle nous rend le « visage émacié de l'ascète », les « yeux hagards du visionnaire » <sup>3</sup>.

Nous n'avons parlé jusqu'ici que des têtes ; c'est pour elles seules que l'art d'époque romaine s'est mis en frais d'observation, qu'il atteste un effort soutenu. Mais la plupart des images non divines ont été ou voulu être des portraits, et l'on ne saurait se borner absolument à l'examen des bustes ou des têtes détachées. Pour les corps, la variété des types est extrêmement réduite <sup>4</sup>. En ce qui concerne les statues masculines, nous trouvons, rarement, le type assis ; plus souvent celui de l'homme en toge tenant à la main un rouleau de papyrus ou ayant à ses pieds une boîte remplie de *volamina* ; il est devenu particulièrement banal ; quelquefois le personnage sacrifie. Aucune étude détaillée du groupe n'a été faite. Quant aux femmes, trois types principaux : les figures assises, les femmes sacrifiant et les orantes. Ant. Hekler <sup>5</sup> a montré que ces « femmes drapées » n'ont rien d'original ; on les classe très bien par périodes,

1. Cf. les trois statues rapprochées par Strong, pl. CXXIX : *ibid.*, p. 382 et suiv.

2. *Ibid.*, et Delbrück, *Antike Porträts*, pl. LVI (Palais des Conservateurs).

3. Cumont, *Sculpt. de Bruxelles*, p. 51 et suiv., n° 41.

4. On peut s'en assurer aisément à l'aide du tome II de S. Reinach, *Statuaire*, où ils sont groupés.

5. *Röm. weibliche Gewandstatuen*, dans les *Münchener archäolog. Studien*

dont chacune a copié, suivant les préférences du moment, des modèles helléniques. Même les Vestales du Forum, prêtresses romaines s'il en fut, sont inspirées de modèles purement grecs. Ce classement chronologique a assez d'importance pour que nous le résumions ; il permet de proposer une date, même lorsque manque le précieux indice de la coiffure.

Sous Auguste prédomine le goût de la mesure ; peu de mouvements ; égale importance attribuée à tous les détails ; dans tous s'affirme le souci de la ligne ; le dessin est méticuleux. Sous la dynastie claudienne, les types, inventés par Phidias, d'Héra et de Déméter sont en faveur ; on les combine parfois ; les formes imposantes sont les préférées, mais on les dénature par une recherche excessive et arbitraire du mouvement. A l'époque des Flaviens et de Trajan, un type praxitélien donne lieu à d'abondantes répliques ; on l'alourdit fâcheusement par un travail hâtif et rude ; les effets linéaires sont dédaignés ; on cherche les effets de masses, qui éliminent toute précision. Ces tendances paraissent s'accroître au II<sup>e</sup> siècle, dont nous avons peu de spécimens. Au III<sup>e</sup> siècle, le souci sculptural passe au second plan : on se préoccupe davantage de la matière : c'est d'elle qu'on attend l'impression d'ensemble, des mérites et des variations de sa tonalité et de son grain.

### § III. — *La production industrielle.*

Les œuvres que nous venons de passer en revue, portraits d'empereurs ou de particuliers, de valeur du reste inégale, sont en général des œuvres d'art, destinées à l'ornementation des places, des édifices publics ou des riches demeures privées <sup>1</sup>, plus rarement des tombeaux. Il nous reste à voir des œuvres simplement industrielles : celles-là ont bien plus fréquemment une destination funéraire.

*dem Andenken Adolf Furtwänglers gewidmet*, Munich, 1909, 8°, p. 107-248. A ces exemples, ajouter la statue en pied de Fl. Vibia Sabina de Thasos (215-7 apr. J.-C.), réplique d'une statue du IV<sup>e</sup> s. av. J.-C. (Mendel, *Sculpt. du Mus. ottom.*, I, p. 347 et suiv., n° 137). Wickhoff, Riegl et Mrs Strong ont été abusés par les traits plus ou moins individuels des visages.

1. C'est le cas du jeune camille des Conservateurs (Stuart Jones, *Companion*, pl. LXII). Le sujet est tout romain, et le travail aussi par son caractère minutieux ; mais le type est idéalisé à la grecque. Fut-ce jamais un portrait ?

Une première catégorie comprend les figures couchées <sup>1</sup>. L'art étrusque avait créé le type du mort étendu ou au moins à demi allongé sur le couvercle de son sarcophage. Rome le conserva et même le transmet à la Grèce et à l'Orient hellénisé. Le plus remarquable exemplaire pour l'Asie Mineure est le sarcophage-lit de Sidamara, du <sup>III</sup><sup>e</sup> siècle, aujourd'hui à Constantinople <sup>2</sup>. Chose curieuse et inexpliquée, c'est en Laconie qu'on a rencontré le plus grand nombre de ces sarcophages surmontés d'un gisant <sup>3</sup>. L'idée grecque du banquet funèbre fut, sur le sarcophage, reléguée à l'écart par cette formule italique ; elle se retrouve cependant en Égypte <sup>4</sup>. Nous avons vu que, dans la statuaire de fabrication courante, la tête se rajustait souvent après coup sur un corps préparé d'avance, sans qu'on s'inquiât de la plastique du modèle, ou qu'une deuxième tête était parfois substituée à la première. Les sarcophages aussi se préparaient à l'avance ; on ne réservait, comme travail de dernière heure, que celui de la tête, ou des têtes ; la matière était simplement dégrossie à cet endroit, et après la commande on exécutait les portraits véritables ; c'est ce que prouve l'exemplaire du Capitole (fig. 319), complètement achevé à l'exception des visages qui, pour une cause inconnue, sont demeurés à l'état d'ébauche. Le mari tient un *volumen*, la femme une sorte de mandoline. Rien donc de plus convenu que les figures accessoires qui sont censées rappeler les goûts du défunt et que, avant de connaître celui-ci, l'artisan a déjà terminées. On a peine, d'autre part, à se convaincre que la ressemblance exacte des traits ait été généralement obtenue, dans les conditions de hâte que cette façon d'opérer suppose, sous le ciseau de ces praticiens secondaires.

Les types, au surplus, sont peu variés. Le mort est figuré sur son lit, d'habitude couché sur le côté, un bras replié soutenant la tête, ou une main contre la joue qui pose sur l'oreiller, l'autre occupée par quelque objet <sup>5</sup>. S'agit-il d'un enfant ou d'un jeune garçon, comme dans le spécimen du Capitole reproduit à la fig. 326 ; près de lui sont ses petits chiens familiers, et il tient les têtes de pavot

1. Cf. Max. Collignon, *Les statues funéraires dans l'art grec*. Paris, 1911. 8°, p. 346 et suiv.

2. Mendel, *op. cit.*, I, p. 288-316, n° 112.

3. Collignon, *ibid.*, p. 358 et suiv.

4. *Ibid.*, fig. 227 : homme tenant des épis, et Edgar, *Catal. du Mus. du Caire. Greek Sculpture*, Le Caire, 1903, f°, n° 2731 et suiv.

5. Cf. Bathylle, affranchi impérial, tenant un bol : *Mus. Capitol.*, p. 72. n° 2, pl. xv.

symboliques ; ou bien c'est un Éros qui joue avec un de ces jeunes animaux <sup>1</sup>. Le petit dieu ailé montre par sa présence combien les souvenirs hellénistiques sont toujours vivaces : ici c'est une jeune femme <sup>2</sup> que sa coiffure fait contemporaine de Marc Aurèle et qui présente une pomme de la main restée libre ; assis sur l'oreiller, un Éros lui tend une guirlande de fleurs ; un autre sommeille au pied de sa couche. Cette fois le type de la défunte est réaliste ; mais ailleurs elle est représentée en nymphe des fontaines, nue jusqu'à la taille ; seulement c'est une nymphe coiffée selon la mode du temps des Flaviens <sup>3</sup>. On notera que les yeux sont ouverts, même quand le mort est présumé en plein sommeil.

Comme en Étrurie, on trouve également le couple étendu sur le sarcophage commun ; tels l'exemplaire ci-dessus du Capitole et un autre du Louvre <sup>4</sup> : la femme, coiffée à la Julia Domna, une guirlande de fleurs en mains, se tourne vers son époux accoudé sur un masque tragique et tenant le *volumen*, symbole invariable de l'homme cultivé.

Toute autre statuaire de nécropole relèverait plutôt du groupe étudié au paragraphe précédent, comme étant de meilleur style, quoique sans originalité. Les personnages sont debout ou assis. Citons par exemple le groupe de Chatsworth <sup>5</sup>, une femme assise, enveloppée tout entière de son manteau, sauf les mains, avec sa petite fille debout à ses côtés. Lorsque les statues debout <sup>6</sup> ont une destination funéraire, s'il s'agit d'une femme, la matrone, drapée, tient généralement un pan de son voile de la main droite ; parfois elle semble représenter la Pudicité <sup>7</sup>. Quant aux hommes, il en est qui prennent l'aspect de Mercure, le dieu psychopompe, dans un ample manteau <sup>8</sup>.

Plus rare est le buste posé sur le tombeau ; c'est la grande sculpture qui s'y essaie, celle qui a produit les « Époux romains » et l'admirable médecin « méthodique » Asiaticus, sculpté pour une

1. Collignon, *op. cit.*, fig. 237 : Benndorf et Schöne, *Antik. Bildwerke*, n° 501.

2. Collignon, *op. cit.*, fig. 239 ; Amelung, *Skulpt. des Vatik.*, II, pl. 1.

3. Collignon, *op. cit.*, fig. 241 ; Amelung, *ibid.*, II, pl. xxiv et p. 80.

4. Collignon, *op. cit.*, fig. 226 ; S. Reinach, *Statuaire*, II, 2, p. 521, 4.

5. Furtwangler, *Journ. of hell. stud.*, XXI (1901), p. 221 : Strong, *op. cit.*, pl. cxv.

6. Collignon, *op. cit.*, fig. 198 et suiv., p. 326 et suiv.

7. *Ibid.*, fig. 183 (Louvre) : Cumont, *Sculpt. de Bruxelles*, n° 24, p. 34.

8. Collignon, *op. cit.*, fig. 206-207 : Amelung, *Skulpt. des Vatik.*, I, pl. x, n° 65, 67 A.

tombe, comme on le déduit avec vraisemblance de la formule de salutation qui l'accompagne <sup>1</sup>. De moindre qualité est le buste de P. Albius, l'enfant à la *bulle*, posé sur un autel funéraire du Capitole <sup>2</sup>.

La catégorie de portraits la plus vraiment commerciale comprend ceux qui se détachent contre la paroi du cippe funéraire. On les étudie généralement parmi les reliefs <sup>3</sup> et en effet la plupart ont le buste au moins engagé dans la pierre ; mais d'habitude ils sont logés dans une niche ou une sorte de coquille <sup>4</sup>, et la tête, émergeant complètement, ou presque, du fond, c'est véritablement plus encore de la ronde bosse. Tout n'est point méprisable dans cette série, où nous avons relevé deux œuvres marquantes, le cordonnier Helius et le couple du Latran ; mais la médiocrité l'emporte de beaucoup. L'ambition du sculpteur se hausse parfois jusqu'à présenter le défunt en pied, dans une attitude de statue ; ainsi du *mentor* T. Statilius Aper adossé au fond de sa niche <sup>5</sup> : le type est quelconque ; le métier du mort est précisé, sur les autres faces, par les instruments qu'il comporte ; au-dessus de lui, au fronton, dans une coquille, le buste de sa femme. Ce parti a encore été adopté, assez ridiculement, pour deux tombeaux d'enfants. L'un, Q. Sulpicius Maximus <sup>6</sup>, mort à onze ans, avait composé pour les Jeux Capitolins un petit poème emphatique, qui a été gravé sur la pierre ; le jeune prodige se détache dans une pose d'orateur et tient un *volumen* à demi déroulé. L'autre, C. Julius Saecularis <sup>7</sup>, est debout en avant de sa coquille ; il tient un papillon et un oiseau, avec des gestes qui n'ont rien de ceux d'un enfant ; près de lui joue un singe ; de l'autre côté, un jeune chien.

Mais presque toujours on exécute un simple buste, qui ne descend même parfois que jusqu'à la naissance des épaules. Sur certains monuments, nous ne trouvons qu'un seul personnage ; tel est celui de M. Antonius Januarius <sup>8</sup>, dont la tête est assez mutilée, mais dont le

1. E. Babelon, *Le Cabinet des Antiques à la Bibl. Nat.*, Paris, 1887, f<sup>o</sup> pl. xxviii, p. 85.

2. Altmann, *Grabaltäre*, p. 221, fig. 182, n<sup>o</sup> 288.

3. Altmann, *ibid.*, p. 196-284.

4. Nombreux en Gaule, par exemple en Narbonnaise : Espérandieu, *Bas-reliefs*, I, n<sup>os</sup> 478-9, 672-3, 676, etc.

5. Altmann, *op. cit.*, p. 246, fig. 193 (Capitole).

6. *Ibid.*, p. 219, fig. 180, n<sup>o</sup> 285 (Palais des Conservateurs).

7. *Ibid.*, p. 218-9, fig. 179, n<sup>o</sup> 284 (musée des Thermes). Cf. la stèle, un peu meilleure, de Bruxelles : Cumont, *op. cit.*, p. 90, n<sup>o</sup> 73.

8. Altmann, *op. cit.*, p. 213, fig. 172, n<sup>o</sup> 275.

cippe s'agrémentait d'une luxueuse ornementation très décorative. Parmi les portraits isolés prédominent en fait ceux des femmes<sup>1</sup>. Plus souvent encore un même monument réunit mari et femme, auxquels s'ajoute, dans quelques cas, un enfant placé entre eux à l'arrière-plan ou à l'écart<sup>2</sup>. D'autres rapprochent deux générations : ainsi, sur une stèle d'Aquilée, à Copenhague, dans la niche supérieure, figurent les parents, dont les bustes très courts s'arrêtent presque à la gorge : au-dessous le couple des enfants, les deux mains droites réunies : ces derniers, au rebours des ascendants, sont quelque peu tournés l'un vers l'autre<sup>3</sup>. Notons ce détail, car ce qui domine dans cette série, c'est la juxtaposition pure et simple des bustes, qui semblent étrangers l'un à l'autre<sup>4</sup>. Cette disposition remonte à l'époque hellénistique, qui aimait déjà les figures présentées de face sur les stèles, groupées matériellement, mais artistiquement isolées, sans aucun lien entre elles. L'art industriel romain a adopté et conservé tel quel, sans modifications, à travers les âges, ce type de stèle familiale. C'est quelquefois à la demi-douzaine, ou peu s'en faut, qu'il a rangé à la suite, dans le même panneau, des figures impassibles, dont tous les regards s'immobilisent dans le même plan<sup>5</sup>. Parmi les groupes provenant du *columbarium* de la villa Wolkonsky, il en est un où tous les personnages juxtaposés, hommes et femmes, ont un mouvement identique de la main gauche<sup>6</sup> ; un autre<sup>7</sup> trahit un essai fort timide de varier les attitudes et la direction des figures. Certaines stèles de l'Orient gréco-romain présentent même des personnages entiers debout de face, alignés au nombre de trois, quatre et jusqu'à six<sup>8</sup>.

Que penser de la ressemblance individuelle de chacun de ces portraits à la grosse et sûrement à bon compte<sup>9</sup> ? Elle devait être

1. Altmann, *op. cit.*, fig. 169 à 175 (S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 195, 2).

2. *Ibid.*, p. 201, 208, fig. 158, 166 (Arles, Latran). Dédicant avec sa femme et sa fille, p. 216, fig. 176 (Louvre) : deux bustes d'hommes, fig. 178 (Vatican).

3. *Ibid.*, p. 206, fig. 163. Mouvement plus prononcé encore dans le groupe de deux femmes, fig. 164 (Arles).

4. *Ibid.*, p. 217-8, fig. 177, n° 282 Naples.

5. *Ibid.*, p. 201, fig. 160 (Louvre). A Constantinople, plusieurs stèles à deux registres de quatre chacun : Mendel, *Sculpt. du Mus. ottom.*, III, p. 178 et suiv., n°s 960-1.

6. Altmann, *op. cit.*, p. 196, fig. 156. Voir le groupe aussi médiocre de Besançon : Espérandien, *Bas-reliefs*, I, p. 23 ; S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 221, 1.

7. Altmann, *op. cit.*, p. 201, fig. 159 (Latran).

8. Mendel, *op. cit.*, III, p. 128 et suiv., n°s 913, 918 à 921.

9. On en a des séries exécutées pour des vétérans de la frontière : cf. celle

fort approximative. Si l'on examine un groupe un peu nombreux, on observe, pour chaque sexe, une sorte de physionomie stéréotypée; le même sculpteur avait exécuté toute la rangée de figures; sans y penser, il les avait faites pareilles.

Peut-être cependant y eut-il de ces marbriers qui s'aiderent d'un moulage pris sur la face du défunt. La chose est sûre pour la statuaire; qu'on en juge par divers monuments qui datent, selon toute vraisemblance, de la fin de la République: une tête masculine du Vatican <sup>1</sup>, dont l'expression est si particulière et où les plis de la peau sont si marqués; un portrait très réaliste, en calcaire, de la Glyptothèque Ny-Carlsberg à Copenhague <sup>2</sup>; un buste en terre cuite, provenant de Cumès, au musée de Boston <sup>3</sup>. Le procédé du moulage se déduit, sur ce dernier, de l'aspect tendu des muscles de la mâchoire et du cou, de la bouche contractée, des traits étirés, notamment vers le nez; mais, ne voulant point garder près d'eux un parent trop lugubre, les héritiers, rompant avec l'usage du temps, ont fait délimiter l'iris des yeux encore ouverts et creuser la pupille; le faux regard ainsi créé est un peu fixe, mais d'une énergie singulière. Un masque de cire a peut-être servi à l'auteur du très haut relief représentant L. Vibius et sa femme, et leur jeune fils à l'arrière-plan <sup>4</sup>: la figure de l'homme, avec sa lèvre supérieure proéminente, sa physionomie éteinte, est comme momifiée.

On avait chez soi des portraits d'ancêtres. Les masques de cire obtenus sur les visages des morts, avant l'ensevelissement, n'étaient pas faits uniquement pour sommeiller dans les *armaria* ou pour en sortir un jour de funérailles nouvelles et se placer sur les figures des gens à gages qui suivaient le convoi, costumés suivant le rang et les fonctions de l'aïeul du mort qu'ils étaient censés représenter, accompagnant leur descendant à sa dernière demeure. Avec ces empreintes on faisait des bustes, d'une ressemblance ainsi mieux assurée. C'était là, primitivement, une coutume des grandes familles; mais les classes moins élevées penchaient à la suivre. Il s'est retrouvé à Cyzique un buste funéraire d'époque romaine

d'Odenburg: H. Hofmann, *Jahreshefte des österr. Institutes*, XII (1909, p. 224-242.

1. Amelung, *Skulpt. des Vatik.*, I, p. 716; pl. LXXVII, n° 602.

2. Fr. Poulsen, *Röm. Mitth.*, XXIX (1914), p. 38 et suiv., fig. 1 et pl. II.

3. R. Delbrück, *Antike Porträts*, pl. XXI, p. 45.

4. Amelung, *Skulpt. des Vatik.*, I, p. 348; pl. XXXVI, n° 60 E.

placé dans une niche profonde, et l'on serait tenté d'y voir un portrait d'ancêtre dans son *armarium* <sup>1</sup>.

A meilleur compte on obtenait également, pour les exposer dans le vestibule de la maison ou au *columbarium*, de simples plaquettes où se détachaient des figures familiales avec le relief atténué d'un médaillon. Nous donnons (fig. 291) comme exemples



Fig. 291. — Plaques funéraires des Caltili. Cliché Moscioni.

caractéristiques, et non pour leur valeur d'art, les profils de Caltilius Hilarius et de Caltilius Celer (musée de Latran, <sup>1</sup><sup>er</sup> siècle), qui ont au moins une certaine saveur réaliste, et où l'on remarquera l'œil dessiné de face, à la manière archaïque. Un souvenir tardif des anciennes *imagines* se manifeste encore peut-être sur le couvercle du sarcophage des Amazones (fig. 325) : derrière les deux bustes, le sculpteur a indiqué des draperies sur lesquelles, dans la réalité, les portraits devaient se détacher au seuil de la maison.

Un compromis entre la plaquette et le buste est réalisé par un groupe qui nous est fort mal connu : ce sont ces *imagines clipeatae*, surgissant d'un bouclier qu'on suspendait dans les édifices publics ou les habitations, ou qui encore, dans des dimensions plus minimes,

1. Cependant, chose bizarre, il apparaît que la niche a dû être close (Mendel, *Sculpt. du Mus. ottom.*, I, p. 127, n° 35).

constituaient des pièces d'applique pour mobilier<sup>1</sup>. On voyait ainsi le portrait d'Auguste sur un bouclier d'argent exposé dans la curie. Un relief funéraire<sup>2</sup> représente le mort étendu sur un lit à côté de sa femme assise; au fond de la scène, dans un *clipeus*, l'image d'un homme âgé, sans doute un ancêtre. Un autre relief<sup>3</sup> nous montre un sculpteur donnant les derniers coups de ciseau au support d'un bouclier analogue, duquel émerge la tête d'une jeune femme, peut-être celle qui pose la main sur le rebord et qui a pu être le modèle. Il n'est pas invraisemblable que ce genre d'objets ait contribué à donner l'idée des bustes placés sur les cippes dans une niche ronde, et des portraits enfermés dans un cercle qu'on observe sur certains sarcophages; ces derniers seraient de vraies *imagines clipeatae* si le sculpteur n'avait réduit le relief pour le rendre moins fragile<sup>4</sup>.

Un rapprochement s'impose d'autre part avec les *crustae* ou *emblemata* de la vaisselle de luxe, petits bustes décorant le fond de certains vases. Leur origine paraît bien être italique: on a exhumé des ruines de Venafrum (Samnium) une de ces coupes céramiques à relief de la série dite de Calès, ayant dans le fond une tête d'Hercule en relief<sup>5</sup>. Des images divines ornent de la sorte les pièces d'orfèvrerie: une Minerve en pied, les bustes de Cybèle et d'Attis, Hercule étouffant les serpents, sur des coupes du trésor de Hildesheim; Mercure, les bustes juxtaposés de Mercure et Vénus, sur des pièces de celui de Berthouville<sup>6</sup>. Mais on plaçait aussi dans les phiales des effigies humaines, témoin celle qui a été signalée dans une collection autrichienne, à Wels<sup>7</sup>, et d'autres qui appartiennent au trésor de Boscoreale au Louvre: un buste de l'Afrique idéalisée, un portrait d'homme et son pendant, un portrait de femme, dérobé au cours des fouilles et entré depuis au Musée britannique<sup>8</sup>. Ces deux derniers étaient, peut-on croire, l'image

1. Déjà en usage dans le monde grec: Dittenberger, *Orient. gr. inscr. sel.*, n° 571, note 4; *B. C. H.*, XXXVIII (1914), p. 66.

2. *Mus. Capitol.*, pl. xxiii, p. 138; Altmann, *Grabaltäre*, p. 204, fig. 161.

3. S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 405, 1.

4. Cf. *ibid.*, p. 405, 2. Par exception, bustes en haut relief, dans des médaillons, sur un sarcophage d'Anatolie méridionale (*Monumenti antichi dei Lincei*, XXIII [1915], p. 165, fig. 39).

5. *Notizie degli Scavi*, 1914, p. 405 et suiv.

6. S. Reinach, *Reliefs*, I, p. 158-9 (Berlin); *ibid.*, p. 68 (Paris).

7. H. Sitté, *Jahreshefte des österr. Institutes*, XIV (1911), p. 121-129 (début du I<sup>er</sup> siècle).

8. Héron de Villefosse, *Monuments Piot*, V (1899), pl. I et II, 2: p. 46; Reinach, *op. cit.*, I, p. 83-84.

des propriétaires mêmes du trésor; il en faut probablement dire autant des portraits en relief qui constituaient les attaches d'anses d'un vase de bronze romain retrouvé en Danemark <sup>1</sup>.

§ IV. — *Types provinciaux. Les Celtes. Palmyre.  
l'Égypte.*

Nous ne savons pas toujours la provenance des portraits étudiés précédemment; dans la foule des modèles anonymes, plus d'un a peut-être véculoin de Rome et de l'Italie. Du moins le sculpteur n'a imprimé à son œuvre aucune marque locale particulière. Il y eut des écoles régionales, qui ne méritent pas d'être étudiées comme telles. par exemple celle d'Aphrodisias, qui au contraire donnait le ton aux ateliers de la capitale. La plus grande partie du monde grec formait à ce point de vue un tout avec la métropole. Dans les pays d'Occident, ce qui distinguerait le mieux la production provinciale, c'est sa médiocrité habituelle.

Pour la Gaule, le très curieux buste d'un flamine municipal coiffé du *galerus* et emboîté dans une gaine d'hermès <sup>2</sup> ne peut guère passer pour un échantillon d'art indigène; on hésitera également devant la statue d'un personnage à barbe courte, en costume romain, taillée dans une pierre tendre <sup>3</sup>; moins devant deux statues de guerriers gaulois. L'une, de Mondragone (Vaucluse), à laquelle manque la tête, montre l'homme appuyé sur son grand bouclier, vêtu seulement du sayon à franges, avec un bracelet dans le haut du bras droit <sup>4</sup>. L'autre, a-t-on dit, devait décorer le mausolée d'un Voconce bas-alpin qui, après avoir commandé quelque troupe auxiliaire de Jules César, était revenu dans ses montagnes; il a le *torques*, la cotte de mailles, le manteau militaire <sup>5</sup>. Mais en somme ces deux ouvrages sont, malgré leur date, plutôt des documents pour l'époque celtique que pour la civilisation qui nous intéresse ici <sup>6</sup>. Des Gaulois se rencontrent en nombre dans la sculpture romaine; toutefois alors il ne s'agit plus de portrait individuel, mais, si l'on peut dire, d'un portrait ethnique; encore ce type inva-

1. H. Willers, *Die röm. Bronzeermer von Hemmoor*, Hanovre-Leipzig, 1901, pl. iv, 3-4, p. 127 et suiv.

2. Espérandieu, *Bas-reliefs*, III, p. 445, n° 2707.

3. *Ibid.*, I, p. 159, n° 207 musée d'Arles : II<sup>e</sup> siècle ?.

4. *Ibid.*, I, p. 210, n° 271.

5. *Ibid.*, p. 38 (Vachères, Basses-Alpes).

6. Cf. J. Déchelette, *Manuel d'archéol. préhist.*, II, 3 (1914), p. 1169.

riable de guerrier, grand, musclé, pourvu d'une abondante chevelure inculte, à l'expression farouche, a-t-il été pris tel quel à l'art hellénistique et arbitrairement étendu à tous les barbares en bloc, Germains, Daces ou Marcomans.

En revanche, parmi les régions tardivement hellénisées, il en est qui nous fournissent en sculpture des types absolument tranchés, par les influences qui s'y combinent, la civilisation mixte qui s'y reflète. Les deux principales sont la Palmyrène et l'Égypte.

Plusieurs collections, notamment le Louvre et la Glyptothèque de Ny-Carlsberg <sup>1</sup>, possèdent un certain nombre de ces monuments palmyréniens de calcaire grisâtre, reconnaissables au premier coup d'œil, même quand il y manque une inscription en lettres de l'alphabet local. Ce sont d'ordinaire des bustes en très haut relief, si bien même que la tête est parfois complètement libre et façonnée par derrière, bustes uniques, ou rapprochant un ménage, ou deux hommes, deux femmes, un enfant entre deux adultes. Ils reposaient dans des cassettes placées au plafond et dans les parois des tombeaux élevés par les familles riches et distinguées de la ville <sup>2</sup>. On trouve plus exceptionnellement des personnages en pied, debout dans un cadre rectangulaire <sup>3</sup>. Pour la tête, bien souvent, un type sémitique accentué ; un air impassible ; des yeux immenses aux paupières agrandies, sous une arcade sourcilière exagérée (fig. 292) ; chez les femmes, des traits un peu gros, adipeux, ne sont point rares. Et ces traits ne sont point conventionnels, car on trouve pour une fois un type pur de femme romaine et la face ridée d'une vieille femme fidèlement rendue <sup>4</sup>. Les hommes ont fréquemment pour coiffure une sorte de haut bonnet rappelant le *modius*, un peu plus large au sommet qu'à la base et ordinairement ceint d'une couronne de feuilles terminée sur le devant par un bouton de forme

1. Cf. D. Simonsen, *Sculptures de Palmyre à la Glyptothèque Ny-Carlsberg*. Copenhague, 1889, 8°. Ouvrage peu accessible ; voir des spécimens dans le *Reallexikon* de Forrer, pl. clxxx, p. 635 : Cumont, *Sculpt. de Bruxelles*, p. 105-107, n° 81 (notre fig. 292) et 82. Les monuments palmyréniens de Copenhague sont l'objet de reproductions assez médiocres dans la *Rev. arch.*, 1886, II, p. 14-32.

2. [R. Wood], *Ruins of Palmyra*. Londres, 1753, f°. pl. VIII, D : XIX, A : LV. A (plafonds) : LVII (parois). Ces bustes à mi-corps, destinés aux niches de caveaux, se rencontrent aussi en Tripolitaine et Cyrénaïque : cf. Mendel, *Sculpt. du Mus. ottom.*, III, p. 23.

3. Homme entier, accompagné de sa petite fille qui tient un oiseau : Forrer, *loc. cit.*, n° 3 ; Simonsen, *op. cit.*, pl. IV.

4. Simonsen, *ibid.*, pl. xv (D. 17) et xviii (D. 25).

ovale <sup>1</sup>. Mais à côté de cela ils portent la toge, et plus d'un tient de la main gauche un bâtonnet, qui, dans l'interprétation la plus probable, n'est autre chose qu'un *volumen* mal fait. Les femmes s'enveloppent d'une manière de chiton, dont elles saisissent un pan,



Fig. 292. — Portrait palmyrénien.

et parfois, à la mode syrienne, d'un vêtement en forme de voile ramené sur le devant de la tête comme un capuchon. Ce qui frappe le plus, c'est un luxe, une vraie débauche de bijouterie, diadèmes, colliers, pendeloques et médaillons, boucles d'oreilles, anneaux aux mains et aux pieds <sup>2</sup>. L'arrière-plan de certaines stèles est constitué par l'imitation d'une draperie suspendue à des branches de palmier.

Dans nos musées, la pierre n'a plus que son ton blanc naturel, mais d'ordinaire elle avait reçu un bariolage polychrome, et l'on en voit encore des traces : des yeux peints en noir, des feuilles et des

1. Simonsen, *op. cit.*, pl. vi à viii. A la pl. i. le bonnet est posé sur un petit piédestal à côté de la personne.

2. *Ibid.*, pl. ix-x.

conifères verts, des ornements rouges. En définitive, à côté de l'expression franchement orientale, nous trouvons le costume romain et la technique grecque. Le style est habituellement médiocre, mais ce mélange prête à la série un certain intérêt. La plupart de ces bustes datent du <sup>III</sup><sup>e</sup> siècle, époque de l'apogée de Palmyre.

Le portrait funéraire égyptien en relief a, lui aussi, un aspect absolument à part <sup>1</sup>. Il a gardé l'hiératisme qui convenait pour un buste engagé à l'extrémité d'une momie aux contours vagues et flous, comme sous les Pharaons. Quelques-uns seulement de ces sarcophages en carton ont une forme plus strictement anthropoïde : des deux pièces dont ils sont bâtis, celle de dessus épouse davantage les contours du cadavre ; l'autre est basse et à fond plat. Les types restent plus égyptiens que grecs ; néanmoins, concurremment avec la coiffure et l'anneau d'oreilles ataviques, apparaissent le chiton et l'himation helléniques <sup>2</sup>.

Mais généralement le modelé ne s'étend qu'à la tête ; c'est seulement dans le Fayoum, vers la fin de la période claudienne, qu'il a dû être de mode d'implanter sur les momies des bustes complets, dorés, avec les bras apparents et des indications de draperies. Les masques dorés sont en effet appréciés à cette époque <sup>3</sup>, principalement pour les femmes.

Ces masques de carton dérivent en droite ligne des types égyptiens ; mais le style s'est hellénisé. Très vite, le carton ou la grosse toile ont été remplacés par le plâtre <sup>4</sup>, la tête s'engageant toujours de la même façon.

Puis, vers 150 après J.-C., commence une nouvelle série : le masque de plâtre se dresse plus ou moins, comme si la tête reposait sur un oreiller élevé <sup>5</sup> (fig. 293 et 294) <sup>6</sup>. Et l'on modifie l'indication des yeux : antérieurement, ou on les peignait, ou on les imitait en quelque matière dure et opaque incrustée dans l'orbite, la pierre et surtout le verre ; désormais on applique une feuille mince et convexe, de verre translucide ou de mica, contre un fond

1. Cf. C. Edgar, *Graeco-egyptian coffins, masks and portraits* (Catal. du Musée du Caire), Le Caire, 1905, f° ; notamment l'Introduction.

2. *Ibid.*, p. 17 ; pl. XLIV-XLV.

3. Cf. les nos 33.126 à 33.128 du Caire, et la pl. VII.

4. Edgar, *op. cit.*, p. 4-5 ; pl. XXVI-XXVII.

5. Têtes peu dressées, pl. VII à IX ; très relevées ou moyennement, pl. XIX à XXX ; tout spécialement pl. XXX, n° 33.210.

6. D'après Forrer, *Reallexikon*, p. 636, fig. 503-504 (Ny-Carlsberg).

de plâtre sur lequel l'iris a été peint en noir; le regard y gagne quelque douceur. Les coiffures, notamment celles des femmes, inspirées des coiffures romaines, permettent de dater à peu près la plupart des modèles, en même temps que divers accessoires de la parure, par exemple les bijoux fixés aux oreilles; ils se placent d'habitude entre 150 et 250 après J.-C. Il ne s'agit guère, semble-



Fig. 293



et 294.

Bustes funéraires romano-égyptiens

l-il, de portraits au sens où nous l'entendrions aujourd'hui, et comme en a produit la peinture gréco-égyptienne; l'artisan a exécuté d'avance un certain nombre de types moyens nettement différenciés, entre lesquels on choisissait le mieux approprié à la commande.

Enfin il s'est fait, toujours pour momies, des bustes principalement en bois et pour partie, surtout au revers, modelés dans une terre sablonneuse; on recouvrait les mains et la face d'une toile fortement tendue, et toute la surface était revêtue d'un stuc sur lequel on posait les couleurs; seule, la chevelure était quelquefois marquée par un enduit noir étalé directement sur le bois; on faisait grand usage des tons dorés<sup>1</sup>.

Une double tendance se laisse apercevoir dans l'évolution d'ensemble de ces bustes-momies: style de plus en plus réaliste; élimination ou transformation des détails égyptiens. A partir du milieu du III<sup>e</sup> siècle, les spécimens se font très rares; il est certain toutefois que la coutume s'est prolongée jusqu'à la période copte.

1. Edgar, *op. cit.*, pl. XXIX, n<sup>os</sup> 33.205 à 33.208.

## CHAPITRE V

### LES SUJETS DE GENRE EN RONDE BOSSE

SOMMAIRE. — I. Origines et diffusion. — II. Mythologie familière. — III. L'enfance. — IV. Types inférieurs et grotesques — V. Les animaux. — VI. Variétés complexes.

#### § 1. — *Origines et diffusion.*

Nous en pourrions traiter sobrement, car nous n'y trouverons à peu près rien à porter au compte du génie romain. Ce qui lui a permis, dans le portrait, d'affirmer quelque originalité, son goût de réalisme, d'exactitude, sérieuse et un peu froide, était l'opposé des qualités requises, du moins en ronde bosse <sup>1</sup>, par les sujets de genre. Faut-il définir ce que nous entendons par là ? Il serait malaisé de le faire avec rigueur, de trouver une formule qui les embrasse tous ; mais par quelques exemples on peut y suppléer.

Nous rangerons parmi eux toutes les scènes de la vie familière, et aussi, ce qui agrandit considérablement le domaine du « genre », toutes sortes de représentations, religieuses, mythologiques, dès lors qu'elles sont traitées avec fantaisie, que le sujet n'est qu'un prétexte à amuser l'esprit, que les dieux ou leur cortège dépouillent leur caractère divin et sont rapprochés de l'humanité. Ce dernier groupe a son origine dans l'art hellénistique, reflet d'une période où les classes cultivées ne croient plus aux vieux récits légendaires, mais les conservent comme instrument d'éducation, pour leur charme poétique et les ressources plastiques qui sont en eux. La plupart des statuettes d'époque romaine ainsi définies sont exclusivement hellénistiques, franchement et littéralement copiées ; aussi, quand la réplique est bonne, qu'aucune négligence technique ne fournit à elle seule une date, on peut croire abusivement à une œuvre originale, et antidater.

<sup>1</sup>. Voir ce qui sera dit plus loin des sujets de genre en relief

Ajoutons que, pour les sujets de genre, les dimensions réduites ou même toutes minuscules sont particulièrement indiquées ; d'où une grande facilité de transport à distance. Alexandrie, la vaste cité où grouillaient tant de populations diverses, où l'on vivait beaucoup en plein air, où cette foule bigarrée se distinguait par son esprit alerte, gouailleur et mordant, très indépendant au surplus, a été certainement un des milieux les plus favorables à la naissance de ces gracieux ouvrages et un de leurs principaux centres d'exportation. Il en est qui font corps ou se confondent avec quelque ustensile, dont on relève par ce moyen la banalité : ainsi une académie, ou une tête, d'esclave éthiopien, si l'on y regarde de près, se révèle pour une écritoire ou un vase à parfums <sup>1</sup>. Comme il y eut des vases plastiques, une lampe peut prendre l'aspect d'un personnage, d'un animal ou d'un groupe vivant ; un Éros servir de support à un vase ou tenir à bras tendu la tige d'un candélabre. Tous ces objets doivent être étudiés d'abord en tant qu'ustensiles et nous les retrouverons ailleurs. Il arrive cependant que l'utilité s'efface à nos yeux en regard de la fantaisie décorative. C'est le cas pour une fontaine conservée au musée du Vatican (fig. 295). On remarque à peine la sobre élégance de cette vasque ; il y a trop à voir au-dessous. Le support est constitué par trois Silènes identiques, accroupis, le genou droit relevé ; la main gauche s'appuie sur la cuisse ; la droite maintient en place l'outre posée sur le dos du vieux Satyre. Sous la pression qu'elle subit, celle-ci laisse échapper son contenu par l'orifice entr'ouvert. La figure refrognée du porteur traduit tout ensemble la fatigue de cette charge écrasante et la déception due à la perte du cher breuvage. Chaque Silène est par surcroît revêtu de la peau de lion, indice d'une intention moqueuse à l'égard d'Hercule ; le fils d'Alcmène aussi aimait le jus de la treille <sup>2</sup>. Un mélange de burlesque et d'héroï-comique supprime la distance du héros au bouffon.

Ici nous aurons à examiner surtout les objets qui ont leur fin en eux-mêmes, et que les Romains, au rebours des Grecs de l'époque classique, ont considérés comme d'agréables bibelots, faits pour décorer les intérieurs riches — ce qui en limitait sérieusement le nombre —, ou qui, plus grands, furent exposés dans leurs jardins, sous leurs péristyles, au milieu de la verdure ou des rocailles, sur

1. Babelon-Blanchet. *Bronzes de la Bibl. Nat.*, p. 441 et suiv.

2. Helbig. *Führer*. I, p. 224, n° 340.

le bord des bassins ou des cascades. De ces derniers, qui ont pu être en pierre, en marbre, il nous reste peu de spécimens dans nos collections; nous avons surtout de petites figurines de bronze;

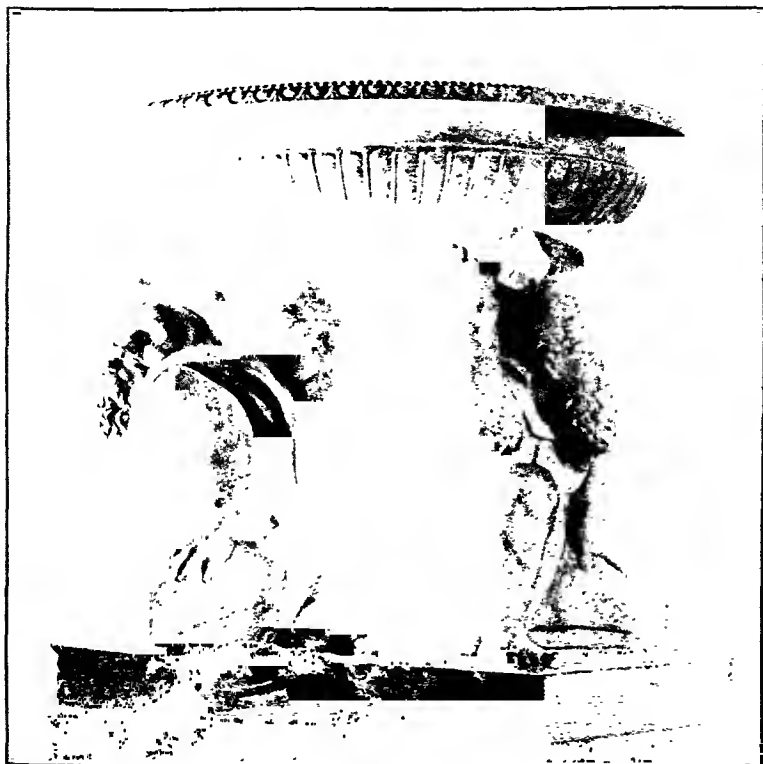


Fig. 295. — Silènes soutenant une vasque (Cliché Moscioni).

beaucoup sont sorties des champs de fouilles, en particulier à Pompéi et à Herculaneum.

## § II. — *Mythologie familière.*

Certaines personnalités, et même certains cycles, de la mythologie se prêtaient à une interprétation fantaisiste, irrespectueuse, satirique. Hercule, le héros de tant de rudes travaux, gâtait sa renommée par des vices assez vulgaires; les effets, plastiquement traduits,

de sa gloutonnerie ridicule aboutissaient au type de l'*Hercules mingens*, dont les exemples ne sont pas rares <sup>1</sup>. Dans une note différente, il fournit un nouveau sujet de genre, lorsqu'encore au berceau, enfant au-dessus de son âge, il étouffe les serpents qui le menacent. C'est un sujet hellénistique qui sert d'*emblema* à une coupe de Hildesheim <sup>2</sup>, et qu'on retrouve (fig. 296) dans un bronze



Fig. 296. — Hercule enfant étouffant les serpents.  
Cliché Alinari.

du musée du Capitole, un peu remanié car le visage est d'un enfant romain.

Bacchus est en général traité avec révérence, encore qu'à l'occasion on nous le présente, en compagnie de Pan, sur le dos d'une panthère <sup>3</sup>, ou sur celui d'un âne et en pleine ébriété <sup>4</sup>. Mais son nombreux cortège, image de la nature joyeuse et débridée, ne méritait aucun ménagement. Les Satyres, et surtout le plus débraillé d'entre eux, le vieux Silène, devenaient les symboles de la lascivité et de l'intempérance. Leur attribut habituel, c'est l'outre, gonflée

<sup>1</sup> Voir celui du Cabinet des médailles : Babelon-Blanchet. *op. cit.*, p. 238, n° 570.

<sup>2</sup> S. Reinach, *Reliefs*, I, p. 158, 2.

<sup>3</sup> Espérandieu, *Bas-reliefs*, II, p. 138; S. Reinach, *Statuaire*, IV, p. 69, 4-5.

<sup>4</sup> Reinach, *Statuaire*, I, p. 395, 5.

le vin ou vidée par eux; ils la portent sur l'épaule avec une belle gravité, boivent à même ou, repus, s'adossent au précieux récipient, manière de traversin qui aide à cuver l'ivresse. L'art grec de la meilleure époque avait déjà maintes fois traité ce sujet; il l'a transmis aux âges suivants <sup>1</sup>. Un motif amusant, que reproduit un bronze d'Herculanum, nous est fourni par le Silène à califourchon sur une outre, dont l'orifice donnait issue à un jet d'eau <sup>2</sup>. Au Vatican, on conserve deux figures de fontaine symétriques: deux Satyres tenant par le col une outre posée sur leurs genoux et brandissant une grappe de raisins <sup>3</sup>. Ces exemples nous montrent que le Satyre à l'outre n'avait pas gardé en Italie une signification officielle exclusive, en dépit de celui qui se dressait à Rome (fig. 336), au forum même, et dont une copie se retrouvait sur la place publique de toute ville dotée d'un avantage mal connu, peut-être le *jus Italicum* <sup>4</sup>. Pan, quoique dieu lui-même, a parfois des attitudes pleines de bonhomie; le voici qui retire obligeamment une épine du pied d'un Satyre qui paraît beaucoup souffrir <sup>5</sup>. Le sujet a plusieurs variantes: le Louvre possède la réplique d'un original différent, de moins joyeuse invention <sup>6</sup>. Rien de plus fréquent encore que le Faune qui danse ou serre de près quelque Ménade ou quelque Nymphé, lui brutal, elle espiègle et se défendant pour la forme. Bacchants et Bacchantes de toutes sortes complètent une abondante série; notons-en un, tout joyeux, qui lutte avec un bouc dont il a par jeu saisi les cornes <sup>7</sup>.

Le groupe de Vénus ne se prête pas moins à cette statuaire en quelque sorte anecdotique. Peut-on compter dans les effigies religieuses ces innombrables « Aphrodites pudiques » cachant, c'est-à-dire soulignant, leur sexe des deux mains? ou bien dans la sculpture de genre, celle que sauve de la lubricité l'insignifiance irritante d'un visage toujours inexpressif? Le cas est embarrassant. La déesse

1. Satyre ivre du Vatican: Amelung, *Skulpt. des Vatik.*, II, pl. I, n° 267. Les Satyres adolescents ont davantage la possession de leurs sens; cf. le très calme satyrisque à l'outre de la Glyptothèque de Munich: S. Reinach, *Statuaire*, I, p. 117, 6.

2. *Museo Borbonico*, III, pl. xxii; Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 3158.

3. Amelung, *op. cit.*, pl. v à g. et à dr., n° 32-33.

4. C. Jullian, *Rev. des Ét. anc.*, XV 1913, p. 490; Ad. Reinach, *Klio*, XIV 1914, p. 337.

5. Roscher, *Lexikon*, au mot *Pan*, p. 1417; Helbig, *Führer*, I, n° 336; S. Reinach, *Statuaire*, I, p. 412, 5.

6. Reinach, *op. cit.*, I, p. 150, 2.

7. Babelon-Blanchet, *Bronzes de la Buhl Nat.*, p. 205, n° 461.

n'est certes point outragée, mais point non plus proposée aux pieux hommages, dans ce bronze charmant et célèbre du Cabinet des médailles, qui la montre debout au bord d'un bassin, se regardant dans un miroir et accompagnée de deux petits Amours, chevaliers servants de sa toilette (fig. 297) <sup>1</sup>.



### § III. — L'enfance.

Éros, symbole du caprice et de la gaminerie, était tout désigné pour enrichir ce répertoire. On le figure dans les plus libres attitudes, un peu grisé ou se versant à boire<sup>2</sup>. Le nid d'Amours, du Vatican, est une idée très gracieuse<sup>3</sup>. Les *putti*, fréquents sur les sarcophages, et qui retrouveront une telle vogue lors de la Renaissance italienne, sont des êtres mixtes, moitié génies, moitié enfants de notre vie terrestre. L'Éros couché, du Vatican<sup>4</sup>, diffère peu des

bambins étendus qu'on s' imagine, sans preuves certaines, être l'image du sommeil.

Le monde romain ne pouvait que faire bon accueil aux représentations du tout jeune âge; ne devait-il pas son origine à deux enfants dont l'art s'était souvent inspiré : on exécuta de nombreux ouvrages au type de la louve<sup>5</sup> allaitant Rémus et Romulus (fig. 353). Quand on taillait ou modelait une déesse-mère donnant le sein, aux trois quarts allongée<sup>6</sup>, ou quelque Cybèle kourotrophe assise, tenant

1. D'après Babelon-Blanchet, *op. cit.*, p. 108, n° 250.

2. S. Reinach, *Statuaire*, II, p. 437, 5-6.

3. *Ibid.*, p. 461, 8; *Museo Pio-Clementino*, VII, 9.

4. S. Reinach, *op. cit.*, III, p. 264, 2; Amelung, *Skulpt. des Vatik.*, I, pl. LV, n° 340, p. 530.

5. A celle du Capitole (Reinach, *ibid.*, II, p. 728, 4; Baumgarten, *Hellen. röm. Kultur*, p. 326, fig. 219) on n'est point arrivé encore à assigner une date. sauf pour les deux jumeaux qui sont une addition du xvi<sup>e</sup> siècle.

6. De Ridder, *Bronzes du Louvre*, I, pl. LI, n° 744; Reinach, *op. cit.*, II, p. 423-5.

sur ses bras, sur ses genoux, plusieurs poupons emmaillottés — une statuette de Capoue lui en fait tenir douze <sup>1</sup> —, on ne s'attachait pas exclusivement au sens mythique de la figure ; c'était aussi un prétexte à figurines d'enfants. Un intéressant petit monument de Gaule <sup>2</sup> renouvelle avec bonheur le type fréquent d'ex-voto <sup>3</sup> que constitue le nourrisson ligoté dans ses langes, en le mettant au berceau avec un jeune chien couché en rond sur ses pieds. Ailleurs, trois bambins court vêtus sont représentés dormant l'un contre l'autre, serrés étroitement comme de petits animaux, rejets d'une portée nouvelle <sup>4</sup>.

Un peu plus grand, le gamin fournit par ses divertissements de nouveaux sujets : nous le voyons jouer avec un lapin <sup>5</sup>, avec des billes <sup>6</sup> ; un groupe de Toulouse <sup>7</sup>, très spirituel, est formé d'une chèvre montée par un *putto* qui en porte un second sur ses épaules. Et puis ce sont les enfants en dispute : dans une pièce du musée de Vienne, l'un mord au bras son compagnon qui ne veut pas céder l'oiseau qu'il tient en main <sup>8</sup>. Deux athlètes de l'âge le plus tendre, armés du ceste, se font face au musée du Vatican <sup>9</sup>. Les petits Éros ailés se distinguent entre tous par leur fertilité d'esprit : l'un s'est emparé d'un lièvre et le fait voir à un camarade <sup>10</sup> ; l'autre taquine le Centaure sur la croupe duquel il a sauté <sup>11</sup>. C'est là un motif favori de l'école d'Aphrodisias ; le marbre du Capitole, copie du bronze d'Aristéas et Papias <sup>12</sup>, résume une aimable philosophie : l'Amour, qui est un tourment pour l'homme mûr, est pour la jeunesse un charmant compagnon ; aussi y avait-il deux Centaures se répondant, l'un juvénile et jouant joyeusement avec Éros ; l'autre âgé, irrité de ses agaceries. Bacchus enfant monte aussi sur un bouc et le maîtrise en le saisissant par une corne <sup>13</sup>.

1. Reinach, *Statuaire*, III, p. 80, 9 ; cf. en général, IV, p. 156-157.

2. *Ibid.*, IV, p. 287, 3 ; Espérandieu, *Bas-reliefs*, III, p. 135.

3. Par exemple Reinach, *op. cit.*, II, p. 456, 8-9.

4. *Ibid.*, I, p. 535, 2-3.

5. Babelon-Blanchet, *Bronzes de la Bibl. Nat.*, p. 458, n° 1054.

6. *Ibid.*, p. 459, n° 1058.

7. S. Reinach, *Statuaire*, II, p. 464, 5.

8. *Ibid.*, I, p. 539, 5.

9. *Ibid.*, I, p. 541, 5-6 ; Amelung, *Skulpt. des Vatik.*, I, pl. LVIII, n° 372 et 372 A.

10. Reinach, *op. cit.*, I, p. 426, 1 ; Visconti, *Museo Pio-Clementino*, I, 51.

11. Reinach, *op. cit.*, I, p. 140, 2 (Louvre).

12. Baumgarten, *Hellen. röm. Kultur*, p. 487, fig. 339.

13. S. Reinach, *Statuaire*, I, p. 389. 3. Voir, *ibid.*, p. 534-541, toute une série de représentations d'enfants, des types les plus variés.

Un motif très répandu, dont on ne sait pas le prototype, mais qui n'offre que de légères variantes, c'est celui du tout jeune garçon, assis sur quelque siège indistinct, rocher ou borne, relevant la jambe gauche et sur le genou posant une main, contre laquelle il appuie sa joue; c'est quelquefois un petit pêcheur <sup>1</sup>, ou ce qu'on appelle l'esclave à la lanterne: un des mieux réussis, trouvé dans le Tibre, est au Musée national de Rome (fig. 298) <sup>2</sup>; l'enfant, vêtu d'un



Fig. 298.

L'esclave à la lanterne.

*cucullus* serré à la taille par une ceinture, et dont le capuchon est rabattu sur sa tête, s'est assoupi dans la longueur de l'attente, mais sa main n'a pas lâché l'instrument. Ce petit monument, de travail ordinaire, mais gentiment traité, devait être placé dans le vestibule de quelque maison.

Le bronze, chose curieuse, n'a guère reproduit nombre de types que la terre cuite en Grèce avait vulgarisés, par exemple les élégantes en promenade qui reparaissent dans les reliefs en stuc. Du moins une statuette de Màcon, au musée du Louvre <sup>3</sup>, nous montre une jeune femme assise sur un siège fait de deux cornes croisées, les pieds chaussés, la jambe gauche portant sur la droite; elle appuie sur le genou le coude du bras gauche, qui est retenu en bandoulière dans un pan de la tunique et ramené vers la poitrine: l'autre main s'abaisse vers le dossier: attitude un peu abandonnée, mais qui n'exclut pas la méditation. Rappelons, dans une note analogue, une statuette d'argent de Bordeaux <sup>4</sup>: un personnage assis déroulant un *volumen*. En somme, cette statuaire en miniature paraît mal adaptée aux figures de l'âge adulte.

#### § IV. — Types inférieurs et grotesques.

D'autre part, elle permet mieux de mettre en scène les classes inférieures. On représente par exemple un paysan debout <sup>5</sup>: on

1. S. Reinach, *Statuaire*. IV, p. 279, 1-3.

2. D'après J. Déchelette, *Rev. arch.*, 1902, I, p. 393. Cf. la statuette de Mayence: Reinach, *op. cit.*, II, p. 816, 3: l'enfant y a la lanterne entre les jambes.

3. De Ridder, *Bronzes*. I. pl. LXIV, n° 1081: Reinach, *op. cit.*, II, p. 686, 1.

4. Reinach, *op. cit.*, II, p. 629, 7.

5. Reinach, *op. cit.*, III, p. 273, 4.

prend volontiers le type très ancien du criophore <sup>1</sup>, qui, dans l'art chrétien, deviendra le Bon Pasteur. L'exemplaire du Louvre est particulièrement à retenir : le berger, coiffé d'un bonnet conique, chaussé de bottines à lacets, et le corps recouvert d'une longue cape, que l'artiste, en la ponctuant, a peut-être voulu représenter comme une peau de chien, a couché le bétail sur sa nuque et en ramène les pattes devant sa poitrine. Énumérons quelques sujets empruntés aux métiers : c'est un forgeron assis, les tenailles sur ses genoux <sup>2</sup>; un porteur d'eau aux vêtements courts, monté sur de hautes socques pour dominer les flaques, et portant sur l'épaule la perche où deux seaux étaient suspendus <sup>3</sup>; une vieille marchande très réaliste, chargée d'un lourd panier <sup>4</sup>; des acteurs <sup>5</sup>; des mimes, comme celui que nous offre un petit bronze, et dont la tête en pointe, les longues oreilles, le rire niais, la gauche allure indiquent suffisamment le rôle <sup>6</sup>.

Ce dernier échantillon nous ouvre la série très abondante des grotesques : on y comprend les nègres <sup>7</sup>, surtout les nains et les pygmées. Les variétés sont fort nombreuses <sup>8</sup> : on en voit qui combattent, casqués, le corps cambré en arrière, ou le bouclier au poing et lançant le javelot; en voici deux qui jouent, l'un sur les épaules de l'autre; celui-là subit la cangue, supplice qui immobilise le cou et les poignets dans une planche de bois trouée; cet autre, ithyphallique, danse en agitant des crotales. Il y a la catégorie des infirmes, notamment des bossus et contrefaits <sup>9</sup> : ce pauvre diable, qui se tient le bas du dos, est interprété comme souffrant du « mal de Pott <sup>10</sup> »; plus curieux encore l'estropié affligé d'une jambe de bois <sup>11</sup>. Entre autres misérables, notons l'esclave étroitement attaché à un poteau, et la foule des captifs age-

1. S. Reinach, *Statuaire*, III, p. 156, 5, 7, 11 (Brit. Mus.); marbre du Latran : Baumgarten, *op. cit.*, p. 516, fig. 377; cf. De Ridder, *op. cit.*, I, pl. XLIX, n° 711 = Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 519 (Louvre).

2. Reinach, *Statuaire*, II, p. 557, 1 (Trèves).

3. *Ibid.*, p. 557, 3 (cabinet de Vienne).

4. *Ibid.*, IV, p. 319, 7; *Notizie degli Scavi*, 1907, p. 526.

5. Reinach, *Statuaire*, II, p. 55, 8 (d'Avenches, Suisse).

6. Baumgarten, *op. cit.*, p. 344, fig. 227.

7. De Ridder, *Bronzes du Louvre*, I, pl. XLIX, n° 701 (Reinach, *op. cit.*, II, p. 450, 2), nègre agenouillé, très endommagé.

8. Babelon-Blanchet, *Bronzes de la Bibl. Nat.*, p. 217 et suiv., n° 507 et suiv.

9. Yeames, *Papers of the British School at Rome*, IV (1907), p. 279-282.

10. S. Reinach, *Statuaire*, II, p. 815, 7.

11. *Id.*, *ibid.*, p. 563, 1 : cf. *Bronzes*, p. 197.

nouillés qui supplient du regard et de la main <sup>1</sup>. On ne remarquera pas moins la double série des gladiateurs, rétiaires et murmillons <sup>2</sup>; leur accoutrement original était fait pour tenter la fantaisie des fabricants de statuettes, qui est allée également jusqu'à reproduire le squelette humain <sup>3</sup>. Donnons une mention à l'aurige dans son char <sup>4</sup>, au cavalier descendu de son cheval et marchant à côté de lui <sup>5</sup>, au nageur en train de plonger, les mains à plat, les pieds en équerre avec le corps <sup>6</sup>. Ici il ne s'agit plus de grotesque, mais d'une position confinant à l'excentrique, dans un mouvement exceptionnel rapidement saisi.

### § V. — *Les animaux.*

On ne comprendrait pas que, dans cet ensemble, aucune place n'eût été faite aux animaux, domestiques ou autres. Toutes les collections sont pourvues de ces sujets, notamment le Louvre <sup>7</sup>, qui possède quelques exemplaires gallo-romains fort bien venus <sup>8</sup>. Extrêmement rares sont ceux de grandes dimensions : un des plus connus est le paon de bronze qui, avec d'autres, ornait la grille du mausolée d'Hadrien et se trouve aujourd'hui dans le jardin de la *Pigna*, au Vatican <sup>9</sup>. Mais nous voulons surtout citer en cet endroit, non point tant ceux qui ont fait l'objet d'une reproduction fidèle, et de bon style, que ceux qui sont présentés de façon pittoresque et divertissante, dans une scène véritable. Ainsi le paon de bronze trouvé dans la Tamise <sup>10</sup>, bien plus petit celui-là, ne manque point de faire la roue. Au British Museum, on voit braire éperdument un âne chargé de paniers <sup>11</sup>. L'auteur d'un bronze d'Herculanum, au musée de Naples <sup>12</sup>, s'est laissé tenter par l'image d'un porc gras, énorme, débordant; un autre artiste

1. Reinach, *Statuaire*, II, p. 559, 8; Babelon-Blanchet, *Bronzes de la Bibl. Nat.*, p. 399-401; Espérandieu, *Bas-reliefs*, V, n° 3998.

2. Babelon-Blanchet, *ibid.*, p. 415-416, notamment le n° 942.

3. Reinach, *Statuaire*, II, p. 691; De Ridder, *op. cit.*, I, pl. XLIX, n° 710.

4. Reinach, *ibid.*, II, p. 536, 3 (Mayence).

5. Babelon-Blanchet, *op. cit.*, p. 391, n° 894.

6. De Ridder, *op. cit.*, I, pl. XLIX, n° 720; Reinach, *op. cit.*, p. 409, 2.

7. De Ridder, *op. cit.*, I, pl. LVII à LX.

8. *Ibid.*, pl. LXIV: en particulier, n° 1088 (sanglier) et 1092 (coq).

9. Gusman, *Art décoratif*, I, pl. VIII.

10. Reinach, *Statuaire*, II, p. 774, 4.

11. *Ibid.*, II, p. 745, 3.

12. *Ibid.*, II, p. 747, 4.

par celle d'une truie maternelle, entourée de ses petits<sup>1</sup>. Au même musée, à Naples, se trouve un chien qui se lèche avec conscience<sup>2</sup>, et dans un groupe du Vatican ils sont deux qui se rendent ce bon service mutuel (fig. 299) : les physionomies, les attitudes



Fig. 299. — Couple de chiens (Cliché Moscioni).

sont parfaitement observées, et l'œuvre est du plus franc réalisme. Un troisième se gratte le cou<sup>3</sup>; cet autre est campé sur ses jambes de devant, en bataille<sup>4</sup>. Attitude analogue chez le farouche sanglier du Louvre. Du lévrier, une statuette de la même galerie rend à merveille l'aspect doux, craintif et frissonnant<sup>5</sup>. Les scènes cruelles ne manquent pas : une panthère se dresse auprès d'une brebis étendue morte<sup>6</sup>; un sanglier se voit attaqué par deux

1. S. Reinach, *Statuaire*, II, p. 748. 6; Amelung, *Skulpt. des Vatik.*, II, pl. XL; Helbig, *Führer*, I, n° 176.

2. Reinach, *op. cit.*, II, p. 762, 5; *Museo Borbonico*, frontispice du t. IV.

3. Reinach, *op. cit.*, II, p. 762, 6 (Berlin).

4. *Ibid.*, II, p. 760, 3; Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 1109.

5. Reinach, *op. cit.*, I, p. 177, 6.

6. *Ibid.*, IV, p. 473, 1; Amelung, *Skulpt. des Vatik.*, II, pl. XL, n° 193, p. 372.

chiens <sup>1</sup> ; un Centaure terrasse un jeune tigre, qui se cramponne à une jambe de l'agresseur et le mord désespérément <sup>2</sup>. Remarquons encore un rat et une grenouille qui dévorent quelque proie <sup>3</sup>.

### § VI. — Variétés complexes.

Que ne pourrions-nous citer ? Les variétés sont infinies ; mais il est superflu de les passer toutes en revue, car l'interprétation se fait presque toujours d'elle-même. On pourrait souvent, il est vrai, discuter l'exactitude de notre rubrique : sujets de genre. Ce qui nous apparaît ainsi fut peut-être, pour l'acquéreur, objet de culte ou ex-voto. Il est des cas non douteux : les trois Heures ou Saisons dansant autour d'une colonne <sup>4</sup> ne sauraient passer, en dépit des types choisis, pour un ouvrage mythologique. On a retrouvé à Autun la statuette extrêmement curieuse, mais surtout étrange, d'un Mercure Panthée entouré de figures divines : ses ailes, peu ouvertes, s'élèvent droites et leurs extrémités sont reliées par un croissant ; sur cet ensemble s'étagent neuf petits bustes, six autres tout le long de la corne d'abondance que le dieu porte de la main gauche <sup>5</sup>. Le sculpteur qui a conçu cette représentation compliquée aura prévu pour elle une affectation pieuse ; mais, ne se conformant point, évidemment, à un type canonique, il a visé surtout à une création originale, à une composition inédite et propre à attirer, peut-être à amuser le regard, ce qui détermine notre classement.

1. Reinach, *Statuaire*, III, p. 219, 10 (Naptès).

2. *Ibid.*, I, p. 425. 1 Coll. Giustiniani).

3. *Ibid.*, II, p. 778, 4-5.

4. Amelung, *Skulpt. des Vatik.*, II, p. 574-576 ; pl. LXV, n° 389 (costumes et types grecs, mais travail de l'époque d'Auguste).

5. S. Reinach, *Rev. arch.*, 1900. II, pl. XII et p. 220 et suiv. : Id., *Statuaire*, III, p. 53, 2.

## CHAPITRE VI

### LES RELIEFS DÉCORATIFS

SOMMAIRE. — I. Les frises décoratives de l'*Ara Pacis*. — II. Évolution du grand décor floral après Auguste — III. Les petits monuments. Motifs d'angles, têtes d'animaux. — IV. Types humains : Ammon, Victoires, Éros. — V. Éléments architectoniques. — VI. Les encadrements. — VII. La couronne.

#### § 1<sup>er</sup>. — *Les frises décoratives de l'« Ara Pacis ».*

Envisagé dans son ensemble, l'art, à Rome, est essentiellement décoratif ; il contribue à donner cette impression de confort — pour user d'une formule moderne qui le définit à merveille —, d'aisance luxueuse, à laquelle les classes supérieures attachaient un grand prix, dans la vie publique et dans la vie privée. Aussi s'explique-t-on que M. Gusman ait groupé sous ce terme d'art décoratif beaucoup d'ouvrages de toute nature <sup>1</sup>. Ici nous prenons l'épithète dans un sens bien plus restreint : nous l'appliquons aux reliefs <sup>2</sup>, ou aux parties de relief, d'où toute scène est absente sauf dans l'infime détail, qui ne représentent rien par eux-mêmes et n'ont qu'une fonction exclusivement ou principalement ornementale. Mrs Strong en a parfaitement discerné et exposé la très haute importance dans l'histoire de l'art romain <sup>3</sup>.

Nous connaissons fort mal les motifs ornementaux de l'époque républicaine, mais tout nous invite à penser qu'ils se réduisirent à presque rien ou furent littéralement copiés de l'art grec. Regardons, par exemple, le sarcophage découvert dans la sépulture des Scipions, auprès de la Voie Appienne <sup>4</sup> ; son inscription archaïque

1. Dans Fr. Poulsen, *Die dekorative Kunst des Altertums*, Leipzig. 1914, in-16, le mot n'a vraiment plus aucune signification précise.

2. Nous nous attachons principalement aux reliefs de pierre : pour la toreutique, l'étude des frises décoratives a été faite par Fr. Drexel. *Alexandrinische Silbergefässe der Kaiserzeit*, Bonn. 1909, 4°.

3. *Rom. Sculpture*, surtout chap. II et III. Pour l'évolution chronologique du décor, voir les deux ouvrages d'Altmann, *Grabaltäre* et *Sarkophäge*.

4. Baumgarten, *Hellen. röm. Kultur*, p. 328, fig. 220; Altmann, *Sarkophäge*, p. 44, fig. 14; Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 6110.

nous en garantit l'ancienneté : nous y voyons une frise dorique à denticules du type le plus classique, où les triglyphes alternent avec

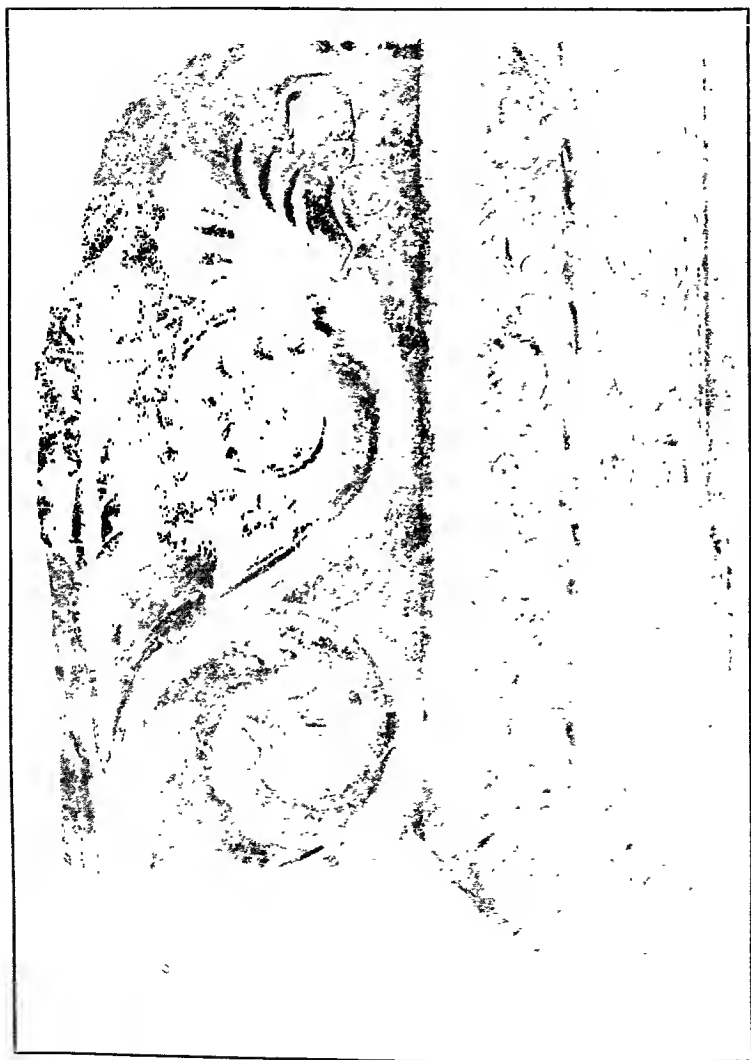


Fig. 300. Fragment décoratif de l'Ara Pacis (Cliché Ahnart).

des rosettes; le couvercle, à ses extrémités, forme des volutes ioniques du modèle le plus courant.

Dès l'époque d'Auguste arrive à la perfection un style décoratif qui, sans doute, emprunte beaucoup de ses éléments à la Grèce <sup>1</sup>, mais qui leur imprime une touche originale. En l'an 13 avant notre ère fut consacré par le Sénat à l'empereur, revenant d'une victorieuse expédition en Espagne et en Gaule, le grand autel dit de la Paix Auguste <sup>2</sup>. Quelles que soient les mains qui y ont travaillé, quelle que soit la restitution d'ensemble, fort difficile, de ce monument dont les débris sont dispersés, il porte la marque indiscutable du goût romain de l'époque, de cette sorte d'urbanité un peu précieuse dont l'art témoigne autant que la littérature. Il n'est que juste d'y admirer l'épanouissement du décor floral <sup>3</sup>.

Les frises extérieures se déroulaient sur un *podium* élevé, couvert de rinceaux formés par des tiges et feuilles d'acanthe; sur les pilastres d'angle, c'était une grosse touffe de la même plante, dressant une forte tige garnie de folioles par intervalles et s'achevant en bouquet; de la touffe de base, à droite et à gauche de cette tige, surgissait une tigette formant des spirales symétriques, enroulées les unes à droite, les autres en sens inverse. Un beau fragment est au musée des Thermes <sup>4</sup>; nous en donnons (fig. 300) un pareil, qui reproduit la partie haute d'un de ces pilastres. Sur un autre panneau, dont on a des fragments au même musée et à celui de Florence (fig. 301), ce dernier motif se retrouve, mais différent d'exécution: la touffe de base est plus développée, la tige centrale l'est moins, se divise en plusieurs tigettes, chacune contournée comme un balustre, plus renflée dans la partie inférieure et émergeant d'une grande feuille très découpée, ou d'un bouquet de longues folioles élancées. Les rinceaux finement cannelés, et qu'enlacent en hélice des vrilles d'une grande délicatesse, poussent dans toutes les directions leurs volutes et leurs contre-volutes, dont l'œil est constitué, de façons très diverses, par un bouquet de feuillages en éventail, des pivoines, des pavots, des rosettes conventionnelles, qui ne nuisent point cependant à l'effet naturaliste de l'ensemble. Les bifurcations de ces souples lianes, qui pren-

1. Mentionnons ici les skyphos et canthares de travail grec, ornés de branches de laurier ou de platane, du trésor de Boscoreale (*Monuments Piot*, V [1899], pl. xvii-xviii), et le canthare d'Alise (Stuart Jones, *Companion*, p. 431, fig. 62). Rien n'est plus voisin de l'art augustéen.

2. Cf. plus haut, p. 141.

3. On comparera, à ce point de vue, le pilastre de la Basilique Émilienne, sur le Forum romain: Hülsen, *Röm. Mitth.*, XVII (1902), p. 53, fig. 14.

4. Strong, *op. cit.*, pl. xvii: Baumgarten, *op. cit.*, pl. ix, 2.

draient facilement un aspect géométrique et sec, sont adroitement engainées dans de grandes feuilles d'un dessin très pur et plein de fantaisie.

Plusieurs traits essentiels frappent l'observateur, après examen



Fig. 301. — Fragment décoratif de l'Ara Pacis  
(Cliché Alinari).

prolongé. C'est d'abord l'extraordinaire variété des combinaisons. Même parmi les tiges droites qui, avec leurs accessoires, constituent les motifs des pilastres d'angle, et où s'impose une rigoureuse symétrie, il n'y a pas deux motifs qui se répètent absolument. La virtuosité est autant dans l'invention que dans l'exécution; le nombre des spires et leurs rayons dans chaque volute, la nature des fleurs et des bouquets et leur déploiement, la longueur et l'envergure des pousses sur les tigettes, l'artiste a voulu que rien de tout cela ne fût identique à quelques pouces d'intervalle<sup>1</sup>.

Aussi le décor n'a rien de stylisé : sans doute ces courbures se dessinent et se prolongent suivant un ordre artificiel, et néanmoins elles ont quelque chose de vivant, que n'atténue point la diversité et que renforce l'exubérance. La finesse des détails est telle qu'on

1. Il faut longtemps regarder pour se convaincre que notre fig. 301 n'est pas la même que la pl. xviii de Strong, *op. cit.*

songe à un travail de ciselure, à un ouvrage d'orfèvrerie imité dans la pierre. Dans cette symphonie florale, une intervention très discrète de la faune introduit encore une note nouvelle : c'est cet un cygne, aux ailes épandues, dont le long cou plongeant décrit une courbe harmonieuse comparable à celle des rinceaux ; un serpent minuscule, dont le corps sinueux ondule pareillement dans les feuillages ; ce sont ailleurs des lézards, des crabes, des oiseaux picorant et becquetant les boutons et les fleurs.

## § II. — *Évolution du grand décor floral après Auguste.*

Voici encore deux reliefs (fig. 302) éminemment représentatifs de l'art d'une époque, celle des Flaviens : ce sont deux pilastres, aujourd'hui au musée de Latran, qui faisaient probablement partie du tombeau des Haterii<sup>1</sup> ; ils sont semblables, avec de légères variantes dans l'exécution. Un vase très élancé en forme de balustre, orné de longues feuilles droites au-dessus de la base, d'où s'échappent de légères pousses d'olivier, est cerné comme d'une bague, aux deux tiers de sa hauteur, par une sorte de collerette faite de pétales retombants ; perchés sur le rebord de la vasque supérieure, deux perroquets picotent le bouquet de fleurs qui le surmonte ; d'autres oiseaux plus petits jouent au-dessus de la collerette.

Si l'on compare ces deux reliefs avec les rinceaux de l'*Ara Pacis*, on mesure sans peine les changements amenés dans la technique par les efforts de deux générations : dans l'œuvre flavienne, le réalisme est notablement plus marqué, les recherches de dessin moins raffinées ; l'invention ne s'affirme plus par la variété curieuse des feuilles et des bouquets ou le caprice des enroulements de leurs tiges ; le sculpteur, à part les rameaux d'olivier au pied du vase, n'a demandé qu'à un seul végétal, un plant de rosier, l'effet décoratif obtenu ; mais par de savantes gradations dans le relief il a comme détaché l'arbuste du fond, en même temps que le vase ; certaines feuilles, aux contours estompés, quelques boutons, à faible saillie, semblent surgir en arrière du vase, pendant que d'autres, en haut relief, ajoutent leurs ombres profondes à celles

1. Strong, *op. cit.*, pl. xxxv ; Gusman, *Art décoratif*, pl. xv ; S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 287, 1-2 ; Baumgarten, *op. cit.*, fig. 316. p. 471 (il voit un rameau de cerisier au pied du vase).

que détermine le contour de la panse. Ainsi a été résolu ce problème « des trois dimensions », sur lequel les sculpteurs du 1<sup>er</sup> siècle se sont évertués avec patience : la plus difficile à rendre, l'épais-

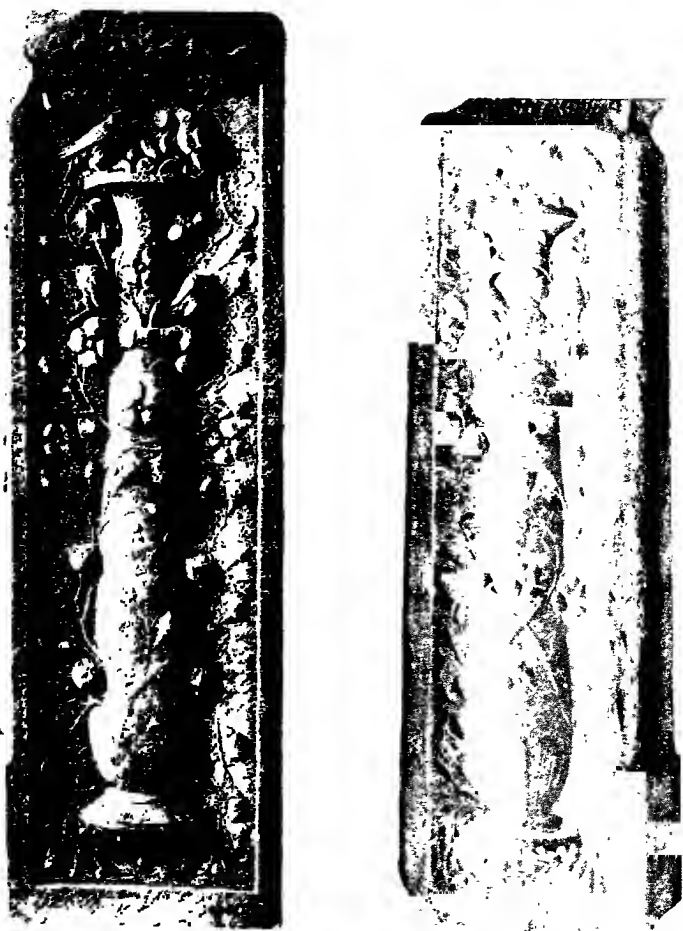


Fig. 302. — Pilastres du monument des Haterii (Cliché Moscioni).

seur, la profondeur, est ici frappante de netteté. L'ouvrage est moins pittoresque que ceux dont nous avons parlé plus haut ; il est plus vraiment sculptural, et ce qu'on a nommé l'illusionnisme romain y donne sa mesure.

Ensuite, l'art décoratif paraît incliner vers les formes pompeuses, lourdes, surchargées; tout rapprochement avec les belles créations que nous venons de décrire ferait tort à un fragment de frise au musée de Latran, provenant du Forum de Trajan<sup>1</sup> : la frondaison de ces rinceaux est d'une richesse un peu accablante.

Néanmoins, pour le <sup>ii</sup>e siècle, nous devons à l'école d'Aphrodisias une œuvre remarquable, qui est au musée de Constantinople : elle se distingue de toutes les autres par une combinaison étonnamment ingénieuse des sujets de genre et du décor floral. Sous la corbeille d'acanthé, dans le feuillage, ce sont mille petits détails réalistes et pittoresques : l'oiseau sur son nid, l'escargot, la saute-relu, le lézard; s'ils furent empruntés à des modèles hellénistiques, du moins le plagiaire ne doit sans doute à personne l'assemblage qu'il en a composé, et l'on admire, outre une variété inépuisable, une « singulière adresse à associer la figure humaine ou animale à la décoration végétale, à encadrer celle-ci dans celle-là, à animer celle-ci par celle-là<sup>2</sup> ». Création exceptionnelle pour un atelier d'Asie Mineure, car la facture, encore heureuse dans ce morceau, s'amollit rapidement en ces pays; certains exemplaires qui en proviennent sont gâtés de bonne heure par un modelé gras, abâtardi, sans arêtes vives ni accent, comme dans la production courante du style byzantin<sup>3</sup>.

Arrivons maintenant à une pièce trop peu connue, du musée de Latran<sup>4</sup>; nous en donnons (fig. 303) un fragment<sup>5</sup> qui permet de juger l'ensemble : c'est un pilier rectangulaire que recouvre entièrement un très beau décor végétal. Dans le bas, un grand vase, d'où paraît s'élancer une pousse de vigne exubérante — notre figure laisse de côté cette partie inférieure moins bien conçue. Le cep vigoureux, dont les nodosités sont rendues avec un rare scrupule du détail, serpente dans son cadre étroit et étale ses feuilles, ses vrilles et ses grappes. Dans le champ, un peu partout, sont répandus de gracieux motifs qui n'apparaissent, pour la plupart, qu'à un observateur méticuleux : une échelle est jetée en travers des

1. Baumgarten, *Hellen. röm. Kultur*, p. 597, fig. 417.

2. Mendel, *Sculpt. du Mus. ottom.*, II, p. 178 et suiv., n° 493.

3. *Ibid.*, III, p. 424 et suiv., n° 1179 : Mendel replace le morceau à sa vraie date, sur laquelle on s'est longtemps mépris.

4. Benndorf et Schöne, *Antik. Bildwerke*, p. 199 et suiv., n° 320.

5. Elle est reproduite en entier, mais peu nettement, à trop petite échelle, par J. Strzygowski, *Mschatta Jahrb. der kön. preuss. Kunstsammlungen*.

« 1 » p. 298, fig. 76. Cf. Stuart Jones, *Companion*, pl. LXVIII.

pampres; un petit personnage, fâcheusement mutilé, y monte pour faire sa cueillette; de-ci de-là, sans souci des proportions respectives, des animaux sont comme dissimulés dans le feuillage; l'œil



Fig. 303. — Fragment de pilastre.  
Cliché Moseioni).

n'est attiré que par un nid, où se dressent des oiselets nouveaux-nés, becs ouverts et tendus vers la mère. On ne saurait attribuer à ce joli morceau une date précise : vers 200 au plus tôt, disait-on généralement, jusqu'à ce que M. Strzygowski vint proposer de le rattacher au courant artistique créé depuis Trajan par Apollodore de Damas. En tout cas, qu'il procède de cette influence ou de celle, plus vraisemblable ici à notre gré, qu'exercèrent les dynasties impériales syriennes, c'est bien dans ces régions qu'on remonte à

la source et nous avons là le type intermédiaire entre le décor du I<sup>er</sup> siècle et celui du premier âge byzantin. Le relief est beaucoup plus accusé que précédemment; il ménage comme un plan supplémentaire en avant du fond; de celui-ci les ombres portées n'assombrissent pas toute la surface: clair et obscur y voisinent. Plus tard il sera entièrement sombre et l'on aura la technique du blanc sur noir, qui prévaut au IV<sup>e</sup> siècle.

### § III. — *Les petits monuments. Motifs d'angles, têtes d'animaux.*

D'autres exemples d'art décoratif, inférieurs à ceux-là, mais en bien plus grand nombre, nous sont fournis, pour l'époque d'Auguste et les suivantes, par les monuments funéraires, autels et cippes.

L'art hellénistique avait une préférence pour l'autel rond, qu'il était aisé de recouvrir d'une décoration continue<sup>1</sup>. Les Romains ayant adopté la forme du cippe quadrangulaire, une difficulté se posa devant eux: il s'agissait, pour donner quelque unité à l'ornementation, de trouver un moyen de relier la décoration des faces. On essaya de plusieurs.

Un des plus gauches, des plus ambitieux aussi, est celui que révèle un autel d'Arles<sup>2</sup>, où l'exécution rachète l'idée. A chaque angle de la face antérieure, un cygne se dresse sur une petite base d'appui; une de ses ailes déployées se développe sur cette face, l'autre sur la face latérale voisine, et va presque rejoindre les branchages d'un palmier, qui orne l'un des angles de la face postérieure. De leurs becs, ces volatiles soutiennent une lourde guirlande, dont la pareille, sur la face opposée, s'appuie au sommet des troncs de palmier, et d'où se détache un ruban qu'un coup de vent fait flotter, avec des replis peu vraisemblables.

Ce qu'un corps entier d'animal ne permettait pas de réaliser<sup>3</sup>, une tête le pouvait faire. On voulait conserver la guirlande, très décorative en elle-même et qui d'ailleurs, sculptée, remplaçait à

1. Cf. Altmann, *Grabaltäre*, p. 7 et suiv.

2. Altmann, *ibid.*, p. 23, fig. 16-17; Strong, *op. cit.*, pl. xix, p. 62 et suiv.

3. Nous n'avons pas d'autre exemple de cygne d'angle; mais cet animal reparait sur d'autres panneaux, toujours la guirlande au bec (cf. Altmann, *ibid.*, p. 22, fig. 14, Vatican).

demeure un feuillage naturel posé sur le monument. Un motif très précieux fut fourni par le bucrane, dont les cornes procuraient un support excellent pour accrocher les guirlandes. Les Romains l'empruntèrent aux Grecs, mais non tel quel <sup>1</sup> : ils le firent plus étroit, plus allongé et en outre n'en reproduisirent d'habitude que le squelette décharné. Déjà, à la fin de la République, on l'avait utilisé, et pour les frises continues : il fut d'un large emploi dans l'art augustéen, à la frise supérieure du tombeau de Caecilia Metella <sup>2</sup> ; sur le mur intérieur de l'*Ara Pacis* elle-même, dont nous

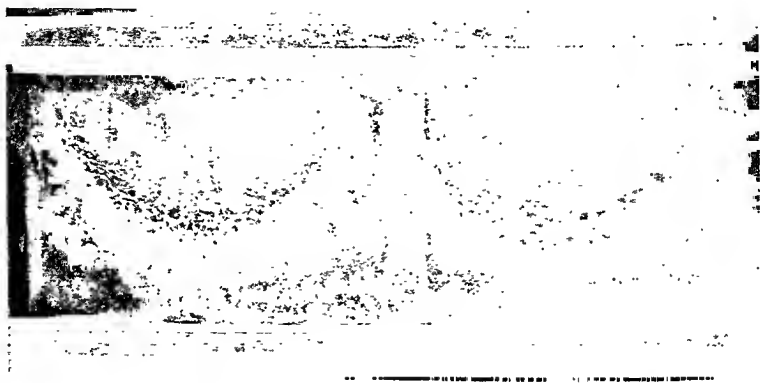


Fig. 304. — Fragment décoratif de l'*Ara Pacis*. Cliché Moscioni.

donnons (fig. 304) un fragment <sup>3</sup>, conservé à la Villa Médicis ; sur toutes sortes d'ustensiles en marbre, bronze ou argent, trépieds ou candélabres ; on le sculpta sur les cuves de sarcophages <sup>4</sup>. On le trouva même d'un si heureux effet qu'on l'isola parfois au milieu d'un panneau, en oubliant son rôle de soutien <sup>5</sup>, qui malgré tout resta essentiel, comme nombre de cippes et d'autels en portent témoignage <sup>6</sup>. Quand on ne voulait de guirlande que sur une face,

1. Altmann, *Sarkophage*, p. 64.

2. Baumgarten, *Hellen. röm. Kultur*, p. 307, fig. 204.

3. Un autre au musée des Thermes : Baumgarten, *ibid.*, pl. ix, 2 a ; Strong, *Rom. Sculpture*, pl. xx.

4. Altmann, *Sarkophage*, p. 66-67, fig. 25-26.

5. Autel des Thermes : Strong, *op. cit.*, pl. xxi ; Baumgarten, *op. cit.*, p. 250, fig. 169.

6. Altmann, *Grabaltäre*, p. 61-65, fig. 53-55 et 57-58.

on se bornait souvent à la figurer accrochée à deux boutons saillants, réservés pendant la taille de la pierre <sup>1</sup>.

Mais bientôt on trouva mieux que le bucrane : la tête de bélier. Sa forme plus prismatique que celle du bœuf, convient donc fort bien comme motif d'angle ; en outre, le front fuyant de cet animal ressemble vaguement à l'échine d'un chapiteau, dont enfin les cornes à enroulement fournissent les volutes. Ce motif n'était pas ignoré de l'art grec, qui lui prêtait une valeur prophylactique, et nous en avons des exemples dans celui des Étrusques ; mais il était resté relativement rare ; les Romains le firent entrer dans leur répertoire funéraire, où il caractérise les ouvrages de l'époque de Claude. On en pouvait tirer meilleur parti ; les monuments de ce temps, même pour qui n'oublie pas leur valeur banale d'articles industriels, révèlent une décadence notable, si on les compare à ceux de l'art augustéen. Ces derniers se ressentent encore de la tradition hellénique, de sa sobriété : lorsque la décoration recouvre toute une surface, c'est qu'elle est très fine et de relief amorti ; quand elle prend plus de corps, elle ménage des vides ; le fond apparaît par places. A la génération suivante, le parti opposé l'emporte. Excepté dans quelques exemplaires mieux compris <sup>2</sup>, où le marbrier a consenti un peu de champ lisse, la surcharge triomphe ; tout ce groupe produit un effet de lourdeur, de bouffissure, surtout dans le bas des cippes, par contraste avec la partie supérieure où les têtes de bélier, fixées trop bas, laissent un blanc fâcheux au-dessous de la corniche du couronnement, et où l'épithaphe se loge souvent dans un cartouche de trop faible relief <sup>3</sup>. Par ailleurs, c'est un fouillis de thèmes ornementaux de toute espèce : aigles, Méduses, cygnes, sphinx, hippocampes, oiseaux divers, quelquefois avec le buste du défunt dans une coquille <sup>4</sup>, et sujets très variés dont nous aurons à étudier plus loin la portée symbolique. Tout cela juxtaposé, et non composé, donnant une impression de remplissage arbitraire, sans aucun souci de

1. Ailleurs (Altmann, *Grabaltäre*, p. 56, fig. 48, n° 12; Strong, *op. cit.*, pl. xxxviii) la guirlande pose sur une tête de Méduse formant mascarone, ou elle est soutenue par un Éros qui plane (Strong, *op. cit.*, pl. xxxii).

2. Autel d'Antonia Helene (Altmann, *Grabaltäre*, p. 75, fig. 64, n° 25; *Mus. Capitol.*, pl. lxxxii, 22 a).

3. Cf. Altmann, *op. cit.*, p. 73, fig. 62, n° 20; p. 79, fig. 66, n° 40; p. 80, fig. 67, n° 42.

4. *Ibid.*, p. 87, fig. 72, n° 52.

l'échelle. De plus, généralement, la tête de bélier n'est pas seule à couvrir l'angle comme dans l'autel d'Antonia Helene ; au-dessous se profile un aigle, ou un sphinx, qui enlève à l'arête sa netteté rectiligne, et qui est à la fois trop volumineux comme motif d'angle et trop petit, comme corps entier, à côté de la tête de bélier <sup>1</sup>.

§ IV. — *Types humains : Ammon. Victoires, Éros.*

Vers le même temps, la tête de bélier fut fréquemment remplacée par une tête d'Ammon ; ce masque humain avait plus de vie et rendait autant de services, ses cornes, toutes semblables, faisant toujours fonction d'appui pour les guirlandes. Quant au reste, identité absolue, de caractère et d'éléments, avec ce que nous venons de voir ; mais les aigles d'angle se multiplient peu à peu et ont plus de mouvement ; en général ils tendent le cou du côté de l'inscription <sup>2</sup>.

Puis de nouvelles inventions se font jour. Vers le milieu du 1<sup>er</sup> siècle se répand le motif des Victoires d'angle. Il existait de superbes modèles grecs, comme sur l'autel de Préneste <sup>3</sup>, qui a beaucoup souffert et dont le travail ne fut peut-être pas poussé jusqu'au bout, mais qui procède d'une invention très heureuse : les Victoires sont adossées respectivement à chaque angle, les jambes croisées, dans une attitude paisible ; le sculpteur a seulement fait bouffer, en l'étalant, le bas de la robe, comme pour donner une base à la figure. Chaque face n'est recouverte que par les ailes, qui se rejoignent d'une Victoire à l'autre, et par la retombée d'une lourde guirlande ; il y a de l'air dans la composition. Le sculpteur de l'époque impériale, plus faiblement inspiré, tâcha du moins de renouveler le sujet : il mit aux mains des Victoires une couronne de chêne entourant l'inscription <sup>4</sup>, ou les représenta ouvrant les portes du tombeau <sup>5</sup>.

En outre il propagea dans la plastique funéraire les Éros qui foisonnaient dans la peinture contemporaine. Nous n'en parlerons pour l'instant qu'à propos de leurs rôles secondaires, comme

1. Ce contraste est frappant dans les fig. 63, 67 et 72 d'Altmann, *Grabaltäre*.

2. *Ibid.*, fig. 77 à 82 ; fig. 83, ce sont des grives picorant dans les bandelettes.

3. *Ibid.*, p. 102, fig. 84.

4. *Ibid.*, p. 104, n° 86 : *Sculpt. of Br. Mus.*, III, 2355.

5. Altmann, *Grabaltäre*, p. 101 et suiv., fig. 85, n° 83.

meures d'angle notamment. Les Éros porte-guirlandes sont nombreux sur les couvercles des sarcophages, ou sur les cuves des sarcophages d'enfants <sup>1</sup>. On a soutenu que ce motif ne remontait pas au delà des règnes de Néron et Trajan <sup>2</sup>; en fait, c'est de ce temps-là que datent la plupart des exemplaires que nous en possédons; mais réellement il fut exploité déjà avant notre ère; on le rencontre sur des échantillons, trouvés à Délos, de la céramique pergaménienne à reliefs appliqués <sup>3</sup>. Un monument non sans mérite <sup>4</sup> montre ces Éros soutenant sur une épaule la guirlande, dont leur main opposée saisit l'extrémité; leurs têtes semblent supporter la corniche supérieure; d'autre part ils paraissent se maintenir suspendus dans l'espace, en s'appuyant d'un bras au médaillon qui enferme l'épithaphe. Il résulte de tout cela une composition légère et bien équilibrée. C'est cette impression de légèreté qu'on cherche à produire partout où on les met en action. Ici, sur un petit monument d'Ostie <sup>5</sup>, on les a placés chacun à une extrémité de la face antérieure, perchés sur le voile gonflé d'une figure féminine; ils ont l'air de porter avec peine la guirlande, grosse comme leurs corps enfantins. Là, on les représente immobiles, debout sur un pilastre cannelé en spirale, et faisant office d'atlantes pour le couvercle de l'urne <sup>6</sup>. Un cippe du Louvre, d'invention bizarre, à deux registres superposés; en bas, deux Éros montrent l'inscription; sur leurs têtes reposent les motifs d'angle du registre supérieur, des pilastres courts qui portent de jeunes enfants accoudés au lit de la morte <sup>7</sup>.

#### § V. — *Éléments architectoniques.*

De bonne heure, le souci de relier la décoration des trois faces s'amoindrit, d'autant qu'on se bornait bien des fois à en décorer une seule; on se soucia uniquement d'encadrer agréablement celle-là ou, en tout état de cause, la face antérieure, la principale. Nous avons déjà noté un recours accessoire aux balustres et aux pilastres,

1. Altmann, *Sarkophage*, p. 75 et 80, fig. 28-29.

2. C. Robert, *Journ. of hell. stud.*, XX (1900), p. 82.

3. F. Courby, *B. C. H.*, XXXVI (1913), p. 438.

4. Altmann, *Grabaltäre*, p. 104, fig. 86, n° 87.

5. Au Latran : *ibid.*, p. 109, fig. 89, n° 103.

6. Autel de Pérouse : *ibid.*, p. 107, fig. 87, n° 96.

7. *Ibid.*, p. 108 et suiv., fig. 88, n° 101.

qu'avait pu suggérer l'aménagement des catafalques sommaires, où l'emploi de ces éléments était presque imposé. Bientôt on ne songea plus qu'à trouver un arrangement quelconque qui offrît, d'une façon générale, un aspect régulier et allongé, et on se préoccupa peu de la guirlande qu'on ne craignait pas, même sur un beau monument comme celui d'Amemptus<sup>1</sup>, de l'époque de Tibère, de faire reposer sur une torche allumée. Cet instrument, en rapport étroit avec le culte des morts, convenait assurément pour un monument funéraire. On pouvait aussi le remplacer par d'autres porte-lumière, comme les candélabres dont on appréciait, pour l'ornementation des angles, la somptueuse richesse<sup>2</sup>. Quelquefois encore ce sont des trépieds, avec leur chaudron couvert, qui encadrent l'épithaphe<sup>3</sup>. La présence du palmier se comprendrait moins, si ses branchages ne s'épalaient aussi heureusement que les ailes des oiseaux ou des Victoires, et si l'on ne se rappelait qu'en Orient il servait à édifier de légers tabernacles; on a dû l'employer aussi à construire des catafalques, d'où son introduction dans le répertoire des marbriers<sup>4</sup>.

Mais le plus simple était encore d'emprunter les éléments constructifs véritables et fondamentaux, le pilastre et la colonne<sup>5</sup>. Le pilastre épousait à merveille le contour du bloc de pierre, contre lequel il ne produisait qu'un léger rentlement. Pour en relever l'effet, on y creusait d'habitude des cannelures, souvent rudement à la partie inférieure, ou encore, dans les exemplaires un peu luxueux, soit des sortes d'écailles ou d'imbrications, soit des rinceaux en feuillages de lierre ou d'acanthé, plus ou moins stylisés. Quant à la colonne, elle s'engageait au quart ou à moitié, suivant qu'elle débordait sur deux faces ou sur une seule. Presque toujours on y retrouve, à satiété, le procédé de la cannelure en hélice<sup>6</sup>, qui n'est pas pour rendre moins fâcheuse l'extrême négligence du travail dans quelques cas. Les spires, hâtivement faites, s'élèvent parfois plus rapidement sur une colonne que sur sa voisine; ou le sculp-

<sup>1</sup> Au Louvre : Strong, *Rom. Sculpture*, pl. xxv; Altmann, *Grabaltäre*, pl. 1, p. 116, n° 111 cf. le relief du Louvre, où *Somnus* entre en scène avec ses pavots : Id., p. 112, fig. 92; S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 372, 4.

<sup>2</sup> Altmann, *op. cit.*, p. 117-120, fig. 91 à 96, n°s 112, 119-120.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 120-121, principalement fig. 97, n° 122.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 121-122, surtout fig. 98, n° 130.

<sup>5</sup> Nombre d'exemples, *ibid.*, p. 136-173.

<sup>6</sup> Cf. V. Chapot, *La colonne torse et le décor en hélice dans l'art antique*, Paris, 1907, 8°, p. 92 et suiv.

teur, peu maître de son outil, les façonne presque horizontales, éprouvant ainsi moins de peine dans le tracé des courbes; ou encore il donne à cette colonne les apparences d'une souche serpentante, dont le bouquet terminal équivaut à une contrefaçon de chapiteau.

Les sarcophages sont d'ordinaire chargés de scènes mythologiques qui en font l'attrait capital; d'autres, du type dit asiatique, ont leurs flancs couverts de portiques à arcades; il en est enfin qui s'ornent accessoirement de quelques colonnes, ou d'une porte, mais sont décorés surtout d'éléments géométriques et floraux. Telle est la caractéristique de ceux qu'en Italie on appelle *bacellati*, en France sarcophages « strigilés <sup>1</sup> » (fig. 176, 8 et 327), du nom de l'instrument en usage dans les bains et les palestres, et dont les cannelures, à courbe et contre-courbe, qui garnissent la cuve, reproduisent en effet la forme. Celui qu'on dit avoir été trouvé dans le tombeau de Caecilia Metella <sup>2</sup> est d'une grande richesse: le socle a une rangée de feuilles d'acanthé finement découpées, au-dessus d'un rang de perles; le couvercle, une bordure de méandres à rosettes, surmontée de volutes à longues tiges qui s'étalent dans le feuillage. Là les cannelures sont parallèles sur le pourtour entier; sur d'autres sarcophages, elles se divisent en deux séries de directions opposées, et le vide qui en résulte à leur rencontre est rempli par une petite figure, habituellement le portrait du défunt <sup>3</sup>.

## § VI. — *Les encadrements.*

Les recherches d'ornementation florale, qui furent si poussées durant tout l'Empire, et que nous avons déjà étudiées dans le grand art, doivent être encore observées sur ces monuments de faible importance que sont les reliefs funéraires. Elles se manifestent de façon très curieuse dans les frises d'encadrement <sup>4</sup>; par malheur, nous n'en connaissons guère que pour les périodes claudienne et flavienne. Ces encadrements sont quelquefois très sobres, se réduisent à une étroite bordure, pour mieux mettre en valeur le motif essentiel: citons par exemple, à Pompéi, le tombeau de

1. Cf. Altmann, *Sarkophage*, p. 46-51.

2. *Ibid.*, p. 50, fig. 18; Visconti, *Museo Pio-Clementino*, V, 104, 1.

3. Altmann, *Sarkophage*, fig. 15 et 17.

4. *Id.*, *Grabaltäre*, p. 123-135.

Calventius Quietus <sup>1</sup>, où, par leur discrétion, ils font ressortir sur une face latérale une superbe couronne, sur la principale le *biselium* accordé au défunt par ses concitoyens. Mais, d'habitude, la largeur de la frise atteint au cinquième ou au sixième de celle du cippe; le plus souvent elle entoure l'inscription. Très rarement elle consiste en une combinaison géométrique, comme cette grecque sévère de l'autel de Petronia Sabina <sup>2</sup>. C'est presque toujours un décor floral, auquel se prête tout particulièrement la disposition conventionnelle en rinceau. Notons comme exception la petite urne cinéraire du Latran <sup>3</sup>, sur laquelle deux branchages de lierre s'étalent naturellement; ils n'entourent que sur trois côtés le cartouche d'épithaphe, que le sculpteur a remonté jusqu'au rebord supérieur de l'urne.

Parmi ces encadrements, un des plus voisins de l'art augustéen est celui du tombeau d'Atimetus Pamphilus, affranchi de Tibère <sup>4</sup>: les rinceaux surgissent, au bas du monument, d'une petite touffe d'acanthé; la courbure des tiges est régulière, mais le sculpteur s'est plu à varier la forme et l'arrangement des fleurs; il y a seulement parallélisme entre les deux frises montantes; les tiges sont minces, le relief peu ressenti, très faible le souci d'exactitude dans la reproduction du végétal. Le monument de Livia Ephyre, au Vatican <sup>5</sup>, est presque identique et appartient à la même époque. Un changement notable se marque déjà dans l'encadrement de l'autel de Claudia Januaria, sensiblement plus récent et d'ailleurs plus médiocre <sup>6</sup>: les spirales se sont alourdies; la tige est recouverte presque uniformément de feuilles d'acanthé qui, avec les rosettes devenues bien plus grosses, recouvrent tout le champ; le fond n'est à peu près pas visible, et sur le côté du couvercle reparait le même décor, assez agrandi; de l'ensemble se dégage une certaine impression de monotonie <sup>7</sup>, plus sensible encore pour l'autel du lecteur L. Sextilius, où la profondeur des ombres ne rachète qu'à grand-peine le caractère hâtif et négligé du travail au foret <sup>8</sup>.

1. Mau, *Pompeji*, p. 140-141, fig. 260-261.

2. Altmann, *Grabaltäre*, p. 127 et 131, fig. 103, n° 145 (musée des Thermes).

3. *Ibid.*, p. 124, fig. 99.

4. *Ibid.*, p. 125, fig. 100, n° 131: *Mus. Capitol.*, pl. LXXXIX, 12 A, p. 352.

5. Altmann, *Grabaltäre*, p. 129, fig. 105, n° 132.

6. *Ibid.*, p. 126, fig. 101: n° 135 (musée des Thermes).

7. Même effet compact et gros sur l'autel de Volusia au Louvre (*Ibid.*, p. 128, fig. 104, n° 137).

8. *Ibid.*, p. 130, fig. 106, n° 130 Capitole.

Il arrive que le marbrier fasse involontairement de l'archaïsme en copiant quelque modèle plus ancien : claudien par la forme de son fronton est un autel du Vatican <sup>1</sup>, augustéen par le décor, surtout sur les faces latérales, où les rinceaux d'acanthé entourent très joliment un petit panneau, dans lequel se détachent en fort relief deux rameaux d'olivier. Il s'est fait d'ailleurs en ce genre des sortes de poncifs circulant d'atelier en atelier, et les exemplaires de province ne diffèrent guère de ceux de Rome. Pourtant un spécimen d'Arles, le monument de Sempronia Tertulla <sup>2</sup>, marque une tentative pour renouveler le motif dans ses détails : les deux rinceaux indépendants y partent, non d'une touffe d'acanthé, mais d'un vase à deux anses. Le riche tombeau de Naevoleia Tyche, à Pompéi, qui remonte aux Flaviens <sup>3</sup>, n'offre rien au contraire de particulier, sauf qu'il nous achemine, comme celui de Quietus, dont il a déjà été question, à une série de cippes où le socle, qui consiste habituellement en un tronc de pyramide sur un dé, ne reçoit plus de simples moulures rectilignes ; le décor se prolonge sur le premier de ces deux éléments, où il forme des zones variées, et aussi sur les différentes moulures qui se profilent immédiatement au-dessous du couvercle à fronton.

Tel est le cas pour un autel de Naples <sup>4</sup>, dont l'encadrement est très spécial : les rinceaux figurent à la partie supérieure seulement : sur les côtés sont deux tiges rigides, d'où partent une série de feuilles et de pousses. On ne remarquera pas moins un cippe du Latran (fig. 305), parvenu jusqu'à nous en pitoyable état ; mais son délabrement n'empêche pas de reconnaître par places tout le raffinement dont il témoigne : alignements de feuilles très découpées, grandes ou menues suivant la largeur de la zone ; rangées de perles et d'oves, de denticules, rais de cœur, postes, rinceaux délicats où butinent de gentils oiseaux ; tout cela, à vrai dire, répète des formules déjà connues, mais le mérite propre de l'ouvrage est dans leur agencement, dans le rare fini du travail, dans les jeux de lumière et d'ombre, qui donnent à distance l'illusion d'un ouvrage de broderie.

1. Altmann, *Grabaltäre*, p. 131, fig. 107-108, n° 140.

2. *Ibid.*, p. 132, fig. 110, n° 141.

3. Mau, *Pompeji*, p. 441, fig. 261 : Baumgarten, *Hellen. röm. Kultur*, p. 306, fig. 202.

4. Altmann, *Grabaltäre*, p. 132, fig. 109, n° 149.

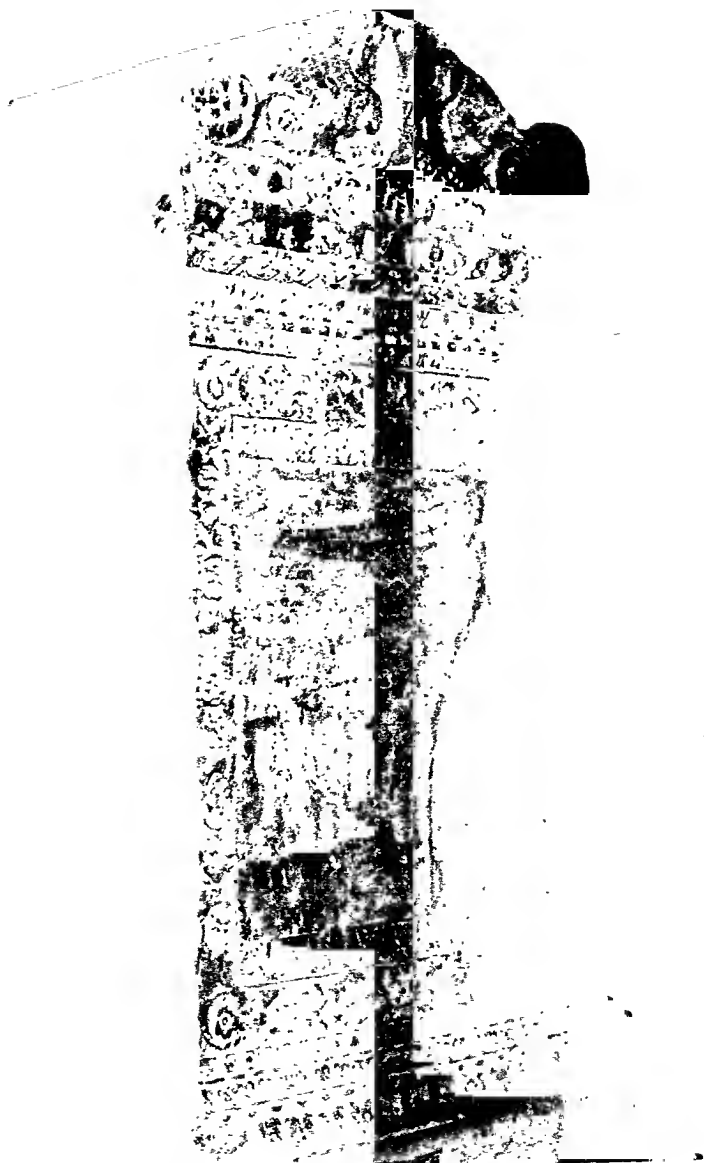


Fig. 305. — Cippe funéraire (Chêhé Moscioni).

§ VII. — *La couronne.*

Fréquemment revient sous l'Empire un motif de décor hérité de l'art grec, la couronne de feuillage. Dans le principe, elle rappelait la couronne civique, décernée à qui avait sauvé un citoyen ; puis elle prit une valeur essentiellement ornementale, à laquelle s'ajoutait peut-être, plus ou moins, le sens mystique qu'on y attachait en Orient <sup>1</sup>, où la couronne symbolisait la victoire remportée par le défunt sur les puissances du mal, grâce à une vie pieuse qui lui assurait l'immortalité. Généralement, les couronnes étaient attachées dans le bas <sup>2</sup> par une bandelette dont les rubans, avec des courbes



Fig. 306. — Aigle dans une couronne Cliché Moscioni).

gracieuses, allaient garnir les angles inférieurs de la face. Il en est d'assez banales, comme les couronnes de chêne de deux autels, au Capitole <sup>3</sup> et au Louvre <sup>4</sup>. Une autre, sur un autel de Pompéi dédié à Vespasien <sup>5</sup>, se distingue par un faire un peu sec, mais minutieux, et le cercle en relief qui l'entoure lui ménage un cadre attrayant. Un sculpteur d'Arles a réalisé en ce genre une fort belle œuvre, d'un singulier accent de vérité, qu'Altmann <sup>6</sup> a finement analysée :

1. F. Cumont, *Rev. de l'hist. des religions*, XLII (1910), p. 145.

2. La couronne figure en haut sur le monument de Calventius Quietus (cf. plus haut, p. 562, note 1) : Mau, *op. cit.*, fig. 261.

3. *Mus. Capitol.*, pl. LXXXIII, p. 310 ; Altmann, *Grabaltäre*, p. 183, fig. 148, n° 248.

4. Altmann, *ibid.*, p. 182, fig. 146, n° 243.

5. *Ibid.*, p. 181, fig. 145, n° 242.

6. *Ibid.*, p. 185-186, fig. 150 ; Espérandieu, *Bas-reliefs*, I, p. 118.

les feuilles dessinent une légère concavité vers l'extérieur, dans laquelle se loge un gland; il en résulte que seuls sont éclairés les glands et le pourtour des feuilles: de là un très curieux effet de jour frisant. Avec moins de métier, mais plus d'invention, l'auteur d'un fragment qui est aujourd'hui dans l'avant-cour de l'église des Saints-Apôtres, à Rome (fig. 306), a fait mieux encore: il a posté à l'intérieur de la couronne un aigle, dont les ailes, fièrement étendues, affirment leur envergure en passant derrière le feuillage. Nous trouvons même, à une date très basse, à la fin du i<sup>er</sup> siècle, sur un autel dédié à Jupiter Sol Serapis <sup>1</sup>, ce motif de la couronne de chêne traité avec vigueur, mais non renouvelé. Depuis longtemps, près de deux siècles, le décor strictement ornemental est peu apprécié: les efforts des sculpteurs tendent surtout vers la figure humaine et les scènes développées.

---

<sup>1</sup> Altmann, *Grabaltare*, p. 183-184, fig. 149, n° 249, Strong, *Rom. Sculpture*, pl. xcvi; S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 188, 3.

## CHAPITRE VII

### BAS-RELIEFS A SUJETS RELIGIEUX

SOMMAIRE. — I. Définition. — II. Le sacrifice. — III. Cortèges de fêtes. — IV. Divinités en action. — V Cérémonies privées. Le mariage. — VI. Scènes de mystères.

#### § I<sup>er</sup>. — *Définition.*

Les bas-reliefs religieux sont, pourrait-on dire, innombrables, et il suffit de feuilleter les trois gros volumes du *Répertoire de reliefs* de M. Salomon Reinach, qui ne donnent qu'un choix forcément limité, pour voir combien d'exemples variés trouveraient place à bon droit sous cette rubrique. Mais notre plan en exclut la grande majorité.

Beaucoup, et ce sont généralement des ex-voto, plus modestes qu'une statue, nous donnent l'image d'une divinité; mais nous avons dû nous en servir accessoirement, en même temps que des ouvrages de ronde bosse, en étudiant dieux et déesses, et nous n'aurons guère à revenir sur cette série.

Nombre d'autres, des scènes mythologiques pour la plupart, se rencontrent sur les cippes funéraires ou les sarcophages; mais comme ces sujets sont des allusions, plus ou moins directes ou enveloppées, à la mort et à l'au-delà, il est infiniment plus logique de les comprendre parmi les reliefs funéraires.

Enfin un groupe important de reliefs nous mettent sous les yeux des cérémonies du culte, mais à l'occasion d'un événement donné, en y introduisant des figures officielles, que d'autres, à vrai dire, pourraient remplacer bien souvent sans rien changer d'essentiel; ces reliefs religieux deviennent plutôt par là des reliefs historiques. Certains ouvrages de doctrine rangent même sous ce dernier nom les sujets similaires, quoique sans figures historiques, parce qu'ils se rattachent au groupe ou font partie d'un ensemble dans lequel abondent les tableaux commémoratifs.

Ajoutons que diverses scènes religieuses sont conçues dans un

esprit qui nous amène encore à les reporter ailleurs, parmi les sujets de genre. On voit combien ce chapitre est finalement restreint. Mais il est naturel de lui réserver certaines représentations d'un caractère extrêmement général et dont il se découvre de temps à autre quelque exemplaire nouveau. Il en est une qui se rencontre à satiété. le sacrifice.

## § II. — *Le sacrifice.*

Le sculpteur nous montre telle ou telle phase de la cérémonie. Tout d'abord, une frise du temple de Vespasien, à Rome, construit vers 80, va nous faire voir, rassemblés, les instruments qui

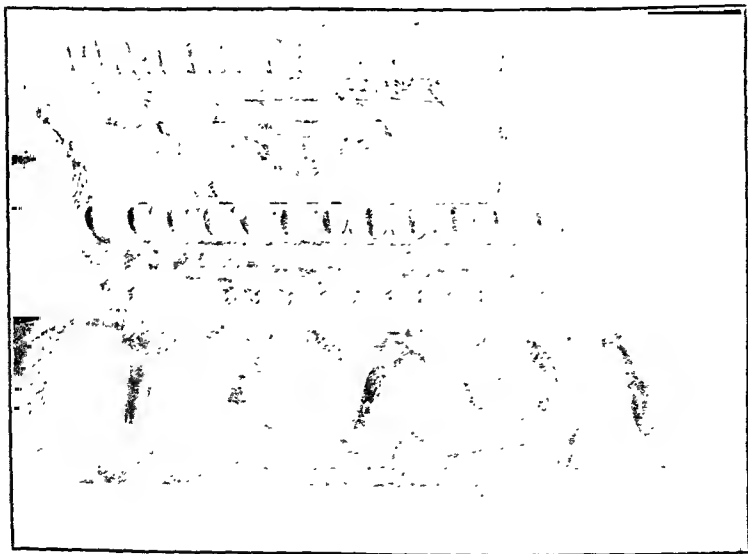


Fig. 307. — Instruments de sacrifice (Cliché Moscioni).

servaient aux sacrifices (fig. 307). Cette frise — on remarquera combien les genres voisinent et parfois se superposent — a été entendue d'une manière franchement décorative. Au-dessous d'une corniche somptueusement ornée de feuilles d'eau, de palmettes, de rosaces, de feuilles d'acanthé, de rais de cœur, de denticules, entre

deux bandeaux d'une finesse de dentelle, et, en largeur, entre deux bucranes à bandelettes, qui sont une allusion claire aux victimes, s'aligne, en désordre apparent, la série, d'ailleurs incomplète, des instruments. Bien que destinés à être vus à distance, ils ont été sculptés avec le plus grand soin : le bonnet du prêtre, surmonté de l'*apex*, est richement brodé ; après l'aspersoir vient le vase d'eau lustrale (*praefericulum*), dont un jeune Éros, penché vers l'intérieur, forme l'anse, et couvert en plusieurs zones d'animaux et de scènes de chasse ; c'est ensuite le couteau à égorger, la patère à libations avec un superbe *emblema* au milieu de feuilles rayonnantes, la cuillère à puiser (*simpulum*) et la hache dont on frappe le taureau. Les diverses pièces ne sont pas à la même échelle ; l'artiste a rapetissé celles qu'il ne pouvait guère décorer <sup>1</sup>.

Une des premières opérations du sacrifice consistait à répandre des grains d'encens et autres matières sur l'autel allumé. C'est ce que figurent plusieurs reliefs <sup>2</sup>, un, notamment, de la villa Albani, où ce sont des femmes qui accomplissent le rite <sup>3</sup> devant la façade d'un temple. Le voile (*suffibulum*) qui leur couvre la tête, la forme ronde de l'autel, forme chère à Vesta, tout donne à penser, comme on l'a dit <sup>4</sup>, que ces prêtresses sont des Vestales ; la matrone, pareillement vêtue, assise au premier plan, sceptre en main, ne pourrait être alors que la déesse elle-même supposée présente.

Un des panneaux de l'*Ara Pacis*, conservé au musée des Thermes de Rome (fig. 308), a fait l'objet de commentaires variés. Au pied d'un chêne se dresse un autel en pierres brutes, sur lequel ont été posées des guirlandes ; tout à côté deux jeunes gens aux pieds nus, les *camilli*, couronnés de laurier, prêtent leurs bons offices ; l'un a sur le bras la *mappa* à franges et de la main gauche avance un vase plat chargé de fruits et de feuillages, la droite abaissée tenant le *praefericulum* : l'autre amène la truie qui doit

1. Il existe d'autres frises fort analogues : *Mus. Capitol.*, p. 261, n° 100, et 262, n° 104, pl. LXI = S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 216, 4-5 : H. Willers, *Neue Untersuchungen über die römische Industrie von Capua*, Hanovre, 1907, 8°, pl. v. 4 [à l'amphithéâtre de cette ville].

2. Cf. celui d'Alcamène tenant l'image de cire de son fils (Reinach, *Reliefs*, III, p. 149, 1).

3. *Ibid.*, p. 149, 2.

4. Samter, *Vestalinneopfer* (*Röm. Mith.*, IX [1894], p. 125-133) ; il rapproche (pl. VI = Reinach, *Reliefs*, III, p. 97, 4) un relief de Palerme mutilé, où il semble qu'un prêtre se soit mêlé au sacrifice.

être sacrifiée. Un homme d'aspect vénérable, à longue barbe, tend vers les fruits sa main — elle est brisée par une cassure de la pierre — ; il va officier *ritu romano*, la tête couverte. On a vu en lui le Sénat romain personnifié ; en arrière se tenait, appuyé sur un long bâton, un deuxième personnage, qui serait en ce cas le Peuple romain. Mais une autre interprétation a été également proposée :

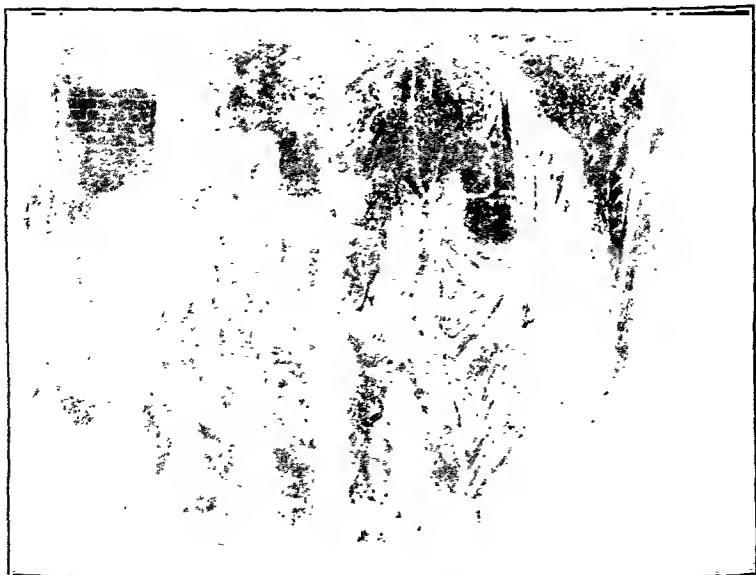


Fig. 308. — Scène de sacrifice Chiché Moscioni.

comme, à l'arrière-plan, se profile sur une colline un petit temple, dont l'entrée est fermée jusqu'à faible hauteur par un grillage, au-dessus duquel paraissent deux statues de culte qui semblent être celles des Pénates, on a voulu reconnaître, dans le vieillard sacrificiant, Énée, qui introduisit en Italie le culte des pénates troyens, culte renouvelé par Auguste, Énée étant considéré comme l'ancêtre des Julii ; il aurait été représenté là, suivi de son fidèle Achate et offrant le premier sacrifice à ces divinités qu'il introduisait <sup>1</sup>. Il est fort difficile, et non obligatoire, de choisir entre

1. Baumgarten, *Hellen. röm. Kultur*, p. 448, pl. ix, 5 ; Strong, *Rom. Sculpture*, p. 45 ; Petersen, *Ara Pacis*, Vienne, 1902, 4<sup>e</sup>, pl. iii, 8 ; Sieveking, *Jahreshefte des österr. Institutes*, X 1907, p. 187 ; S. Reinach, *Reliefs*, I, p. 236, 2.

les deux hypothèses, qui pourraient être toutes deux inexactes. Du moins le travail est d'une belle tenue, respire une noble gravité.

Ces qualités se retrouvent dans un relief, d'autre part beaucoup plus rude et plus médiocre de facture, sur la face d'un autel dédié aux Lares (au Palais des Conservateurs) <sup>1</sup>. Quatre personnages, groupés deux par deux, tendent pareillement la main droite pour les apprêts du sacrifice; une inscription nous apprend que ce sont des *vicomagistri*, surveillants chacun d'un quartier de Rome. Dans le fond, un licteur avec les faisceaux et un joueur de flûte. Les mêmes auxiliaires du culte amènent un porc pour les Lares, un taureau pour le Génie d'Auguste. Naïvement, le sculpteur a fort réduit la taille de ces animaux, afin de ne pas masquer les principaux personnages <sup>2</sup>.

Un autre relief, qui vient peut-être aussi de l'*Ara Pacis* — car son beau style l'apparente de près aux morceaux authentiques — et qu'on peut voir à la Villa Médicis, nous montre le taureau, la tête chargée du frontal d'où pendent les bandelettes, conduit par deux victimaires dont l'un porte la hache sur l'épaule <sup>3</sup>.

Après ces deux animaux, il ne manque qu'un figurant, le bélier, pour constituer la triade des *Suovetaurilia*, le grand sacrifice public de purification. Au revers d'une des deux balustrades, découvertes au Forum, qui semblent avoir été commandées par Trajan pour entourer les Rostres, nous voyons ces trois bêtes s'avancant en file, parees pour la cérémonie, le ventre ceinturé d'une bandelette brodée et couronnées de feuillage <sup>4</sup>. Dans l'anatomie, dans le rendu des fanons, de la toison épaisse, du dos hérissé de soies, il y a un heureux effort de réalisme qui traduit très exactement aussi, dirait-on volontiers, le caractère de chaque animal.

Mais la plus belle scène de *suovetaurilia* que nous connaissions est celle du Louvre, longtemps dédaignée, que M. Michon a

1 Strong, *op. cit.*, pl. xxiii : Altmann, *Grabaltäre*, p. 176, fig. 141 : Reinach, *op. cit.*, III, p. 192, 1.

2. La scène de libation revient fréquemment dans la sculpture courante : cf. un autel du Vatican : Altmann, *op. cit.*, p. 177 et suiv., fig. 142, n° 234.

3. Strong, *Rom. Sculpture*, pl. ix, 1 ; Petersen, *op. cit.*, pl. vii, 2 ; S. Reinach, *Reliefs*, I, p. 237, 1. Rapprocher le petit côté d'un sarcophage de Tipasa : *Mélanges de Rome*, XIV (1894), pl. vi, p. 432 : Reinach, *op. cit.*, II, p. 6, 2 ; un relief du Louvre : le victimaire à la hache amène un taureau et un bélier (*Monuments Piot*, XVII [1909], p. 204, fig. 8).

4. Baumgarten, *Hellen. röm. Kultur*, p. 250, fig. 168 : Reinach, *op. cit.*, I, p. 279, 2. On les aperçoit sur notre fig. 59.

remise en juste lumière parmi les bas-reliefs historiques de notre musée national. Historique, elle l'était assurément par les circonstances qui l'avaient fait naître, puisque ce genre de sacrifice, non régulier, n'avait lieu qu'après quelque événement public nécessitant une lustration, et il se peut que l'artiste ait donné à la figure de l'officiant les traits véritables du grand personnage qui réellement tint ce rôle. Mais comme la date nous est inconnue — des raisons techniques conduisent seules à proposer en gros l'époque d'Auguste <sup>1</sup> —, il ne reste plus devant nous qu'un sujet plus d'une fois traité et essentiellement religieux (fig. 309). A droite, devant des



Fig. 309. — *Suoretaurilia* (Cliché Alinari).

lauriers un peu stylisés, deux autels rectangulaires jumeaux <sup>2</sup>, moulurés et décorés sobrement d'une fine guirlande de feuillage, sont chargés de fruits et allumés. Sur l'un d'eux va brûler l'encens pris dans la cassolette (*acerra*) qu'un ministre tient ouverte pour le sacrificateur, celui-ci drapé d'une ample toge et d'un manteau formant voile de tête et serrant dans la main gauche le rouleau où est inscrite la prière rituelle. Les autres membres du cortège sont laurés, à l'exception des comparses et des deux licteurs placés face à face, armés de leurs faisceaux. Un camille prépare le *guttus*

1. Cf. E. Michon, *Monuments Piot*, XVII (1909), p. 200 et suiv. : nous suivons à peu près sa description, p. 196.

2. Le cliché Alinari, incomplet à droite, n'en laisse voir qu'un : cf. Thélou-gravure donnée par Michon, pl. XVII.

pour l'opération qui doit suivre. Au premier plan se tiennent les victimes, parées à peu près comme dans le relief précédent ; le sculpteur a spirituellement étagé les têtes : dressée, celle du taureau ; à mi-hauteur, impassible, celle du bélier résigné ; courbée, comme pour flairer, avec un air de méfiance, celle du porc, vers lequel se penche son gardien pour le maintenir, tout en se retournant vers un autre assistant. Les personnages, par leurs attitudes, sont en effet groupés deux à deux ; on les croirait en conversation.

Bien moins intéressante par son style — car la facture est ronde, lourde, lâchée, conventionnelle <sup>1</sup> — est la frise de l'autel consacré à Neptune par Cn. Domitius Ahenobarbus, en 35-32 avant notre ère ; le Louvre en possède la seule partie exclusivement romaine par le sujet <sup>2</sup> ; si elle échappe un peu plus que le reste à la banalité, c'est grâce à des détails pittoresques dans la figuration. L'aspect d'ensemble est moins religieux ; l'accent en est surtout militaire. Les personnages sont des gens de guerre, les uns assistant ou aidant au sacrifice ; les autres, suivant l'interprétation très probable de Furtwängler <sup>3</sup>, venant, en qualité de vétérans, recevoir leur congé, avec les droits et privilèges attachés à la libération. Cette œuvre ne relève donc qu'à moitié de notre série ; nous y reviendrons ailleurs.

Un bel autel de Pompéi, à Naples, nous fera connaître des variantes (fig. 70) : ici, c'est sur un trépied que le prêtre accomplit sa libation avec une patère, et le victimaire, au lieu de la hache, paraît tenir un maillet ; la scène se passe devant le temple de Vespasien. En face de deux monuments demeurés très énigmatiques doit avoir lieu le sacrifice qu'annonce l'arrivée du taureau, dans un bas-relief du Louvre <sup>4</sup>, peut-être du temps d'Hadrien, où l'on ne voit plus que le haut du corps de chaque personnage.

Jusqu'ici nous n'avons suivi que la première phase du sacrifice : l'arrivée des victimes et la libation. La deuxième n'est pas moins

1. Voir surtout les animaux, à peine modelés. Le demi-enthousiasme de Furtwängler, auquel résiste avec raison M. Michon (*op. cit.*, p. 157), s'explique sans doute par l'énergie incontestable, la force rude, le mouvement qui se donnent carrière dans la scène centrale.

2. Strong, *op. cit.*, pl. v ; S. Reinach, *Reliefs*, I, p. 277 ; Michon, *ibid.*, p. 117 et suiv., fig. 1 à 3 ; Baumgarten, *Hellen. röm. Kultur*, p. 446, fig. 289.

3. Intermezzi, *kunstgeschichtliche Studien*, Leipzig, 1896, 4<sup>e</sup>, p. 33-48.

4. Michon, *op. cit.*, p. 225, fig. 12 ; S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 281.

souvent reproduite dans nos monuments : c'est la mise à mort <sup>1</sup>. A quand, et à qui, remonte le prototype ? On ne sait ; toujours est-il probable qu'un seul original a inspiré tous les ouvrages où cette scène se répète, suivant un canon presque invariable. Deux hommes agenouillés maîtrisent le taureau ; l'un d'eux lui saisit une corne et les naseaux ; l'autre, dont l'action précise n'est pas toujours très distincte <sup>2</sup>, semble immobiliser une des pattes de devant. cependant que le victime, les jambes écartées pour mieux assurer son aplomb, lève très haut la hache dont il va frapper l'animal au sommet du cou. C'est le mouvement qu'on observe dans le beau relief du musée des Offices, à Florence <sup>3</sup>, que Raphaël imita dans le carton de Paul et Barnabé à Lystra. Seul fait exception un relief médiocre du Louvre, le « sacrifice des deux taureaux », où, quelles que soient les restitutions, on voit bien que personne ne maintient la tête de l'animal, qui la baisse complaisamment de lui-même. En revanche, la scène est exactement conforme au modèle sur l'un des skyphos du trésor de Boscoreale (fig. 310) <sup>4</sup> ; il importe donc fort peu que le sacrifice en question ait été offert devant le Capitole par Tibère en l'an 12, avant son départ pour la Pannonie. Toute cette partie du sujet n'a d'historique que l'occasion qui l'a motivée.

La bête mise à mort, restait à en examiner les entrailles, si elle avait été égorgée à cet effet. Cette scène occupe la moitié de gauche d'un relief du Louvre provenant du Forum de Trajan. sculpté en souvenir du sacrifice offert par cet empereur à la veille de la guerre dacique <sup>5</sup>. Celle de droite, consacrée à une cérémonie religieuse peu distincte, devant le temple de Jupiter Capitolin, groupait quelques personnages historiques qui ont subi de fâcheuses restaurations ; la tête même de l'empereur a été refaite. On peut négliger cette partie ; l'autre fournit la seule représentation romaine d'extispicine qui nous ait été conservée. L'animal est étendu

1. L'autel du Latran, dédié au *ensor perpetuus* Gaius Manlius par ses clients (Altmann, *Grabaltäre*, p. 179, fig. 143, n° 235 ; Reinach, *Reliefs*, III, p. 276, 1), juxtapose la libation et l'égorgeement de la bête.

2. On ne le voit pas sur le relief mutilé de l'Ara Pacis qui est à la Villa Médicis (Strong, *Rom. Sculpture*, pl. viii et xvi ; Reinach, *op. cit.*, I, p. 237, 2).

3. Strong, *ibid.*, pl. xiv ; Reinach, *ibid.*, III, p. 42, 1. A partient-il vraiment à la série flavienne où le range Mrs Strong ? Nous le croirions plus récent.

4. D'après Héron de Villefosse, *Monuments Piot*, V (1899), pl. xxxiv, 2. Sur l'autre côté du vase on voit s'avancer la victime, parée du frontal rituel.

5. Wace, *Papers of the British School at Rome*, IV (1907), pl. xxvi et p. 239 ; Michon, *op. cit.*, p. 217, fig. 11 ; S. Reinach, *Reliefs*, I, p. 330.

sur le dos, les pieds de devant encore relevés à demi. En arrière, le bourreau, sa besogne achevée, a reposé la hache sur son épaule. Entre lui et le seul témoin apparent — un homme en toge, muni



Fig. 310. — Mise à mort du taureau.

d'un bâton de commandement, sans doute l'ordonnateur général du sacrifice, — l'haruspice, penché sur la bête, explore les viscères béants et tâche de discerner le moindre détail anatomique, présage de succès ou de périls à éviter.

### § III. — Cortèges de fêtes.

Nous pouvons comprendre aussi parmi les scènes religieuses les *pompae* ou cortèges de fêtes, en laissant de côté seulement celles qui intéressent la vie privée (mariage ou funérailles) ou des événements de guerres (triomphe). Choisissons quelques exemples entre beaucoup. Un sarcophage de San Lorenzo, à Rome, nous présente une partie de cortège <sup>1</sup> où figurent un char trainé de quatre éléphants montés par leurs conducteurs et le groupe compact d'une vingtaine de porteurs, soutenant de leurs épaules un *ferculum* ou long bran-

1. *Annali*, 1839, pl. 8 : Reinach. *Reliefs*, III, p. 321, 1.

card, sur lequel s'élevaient les images des dieux : ici une Victoire et Cybèle assise sur son trône tiré par deux lions à la course. A l'arrière-plan, une fanfare mêle ses accents aux acclamations de la multitude. Dans ces fêtes défilaient des chars sacrés ornés, sur le côté, d'effigies divines, sculptées ou peintes ; tel le quadrigé d'un marbre du British Museum, dont la caisse montre les silhouettes des Dioscures <sup>1</sup>.

Lorsqu'on offrait à quelque divinité un monument, par exemple un autel, volontiers y déroulait-on quelque scène rappelant un épisode de son histoire mythique ou de ses rapports avec la nation romaine. C'est le cas pour celui du Capitole <sup>2</sup>, trouvé au bord du Tibre, près de l'Aventin. Le relief principal est une allusion au mémorable voyage de Cybèle jusqu'à Rome, dont le souvenir s'agrémentait, dans l'imagination populaire, d'une foule de merveilleux détails. Le bateau portant la précieuse idole s'était, disait-on, en remontant le Tibre, enfoncé dans la vase ou dans un banc de sable, d'où personne n'arrivait à le dégager. Alors une Vestale, Claudia Quinta, dont on suspectait la chasteté, put, grâce à la protection de la déesse, témoigner de son innocence par une sorte de miracle : elle saisit toute seule la chaîne fixée à la proue et, sous son impulsion, le navire reprit sa marche. Ce monument traduit du reste une déformation de l'histoire ; car, au lieu du simple aérolithe qu'on amena de Pergame, le bateau y convoie une statue de la déesse assise, sous son aspect accoutumé.

#### § IV. — *Divinités en action.*

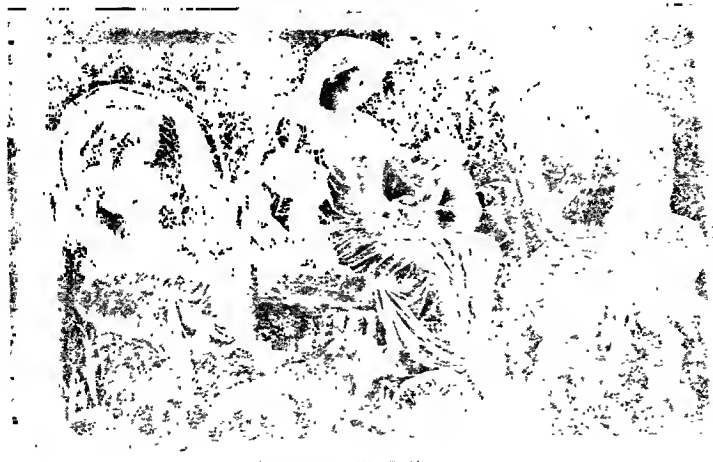
On vénérât encore une divinité en la montrant dans l'exercice de son pouvoir et de ses attributions essentielles. Voici un exemple. Le Forum de Domitien, dédié à Minerve, complété par Nerva qui lui donna son nom, avait un mur d'enceinte en péperin, orné de colonnes corinthiennes, au-dessus desquelles courait un entablement à reliefs supportant une attique. Entre deux colonnes toujours debout, les *Colonacce* bien connues des touristes, était l'image en pied de la déesse <sup>3</sup>. Au-dessous se déployait une frise, qui

1. Remach, *Reliefs*, II, p. 509, 1.

2. Baumeister, *Denkmäler*, II, p. 800 : Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 2243 ; Reinach, *op. cit.*, III, p. 182, 1. Les dessins sont généralement inexacts : cf. *Mus. Capitol.*, pl. XLII, n° 109 B, p. 181.

3. Vue de l'ensemble dans Baumgarten. *Hellen. röm. Kultur*, p. 475, fig. 325.

dut être d'un superbe effet, autant qu'on en peut juger aujourd'hui dans son lamentable état de délabrement <sup>1</sup>. La partie la moins dégradée est celle de droite. De-ci de-là on distingue, en très fort relief, des figures qui permettent de reconstituer la scène : une femme est assise au milieu d'un entourage attentif ; c'est Minerve, qui paraît enseigner à toutes ces femmes ou jeunes filles, debout



[Fig. 311. — Bienfaits de la Terre Mère (Cliché Moscioni').

accroupies, agenouillées, les occupations de leur sexe <sup>2</sup>, celles qu'elle patronne comme *Ergané*, en particulier le travail des étoffes : car il y a par endroits des tentures suspendues, déroulées, et des métiers à tisser ; un panneau semble rappeler le châtiement d'*Arachné*, qui avait osé rivaliser avec *Athéna* et que celle-ci frappa devant le métier même, témoin de ce coupable orgueil.

C'est encore le lieu de signaler certaines compositions où des figures mythiques sont groupées suivant un ordre qui était la pensée maîtresse de l'artiste. Ainsi un vase d'argent, trouvé en Suisse à Wetting (Argovie), et malheureusement disparu, avait la panse couverte de reliefs dont le dessin nous est parvenu <sup>3</sup>. Sept divinités y sym-

1. S. Reinach, *Reliefs*, I, p. 370-372.

2. Photographie de ce fragment dans Baumgarten, *op. cit.*, p. 474, fig. 324.

3. Roscher, *Lexikon*, III, p. 2539 ; S. Reinach, *op. cit.*, III, p. 525, 1. Cf. l'autel de Metz : Reinach, *ibid.*, II, p. 95, 1-7 ; Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 2403.

bolisaient les jours de la semaine : le Soleil (Dimanche) agitant son fouet, Diane (Lundi) avec la torche et le croissant, Mars (Mardi) tout armé et flanqué d'une oie du Capitole, Mercure (Mercredi) avec la bourse, accosté du coq son animal favori, Jupiter (Jeudi) conversant avec l'aigle, Vénus (Vendredi) tenant la grenade et près de qui deux colombes se désaltèrent à un vase, Saturne (Samedi) avec sa faucille.

Un des plus remarquables panneaux de l'*Ara Pacis* (fig. 311., actuellement au musée de Florence<sup>1</sup>, en contraste avec ceux où le sculpteur a fixé des scènes contemporaines et des actes de la vie publique, est un tableau tout idéalisé : il a pour figure centrale *Tellus*, amie de la paix, celle-ci étant nécessaire à la fécondité du sol : la déesse est assise sur un rocher, couronnée de fleurs qui paraissent sous son voile ; la richesse de ses formes est soulignée par les fines draperies qui l'enveloppent : son sein se couvre de fruits ; de chaque main elle saisit un petit enfant nu, qui a grimpé jusqu'à ses genoux. Une végétation luxuriante l'entoure : arbustes, tiges fleuries, plantes terrestres et plantes des eaux. A ses pieds un taureau est tranquillement couché, pendant que broute une brebis. A droite et à gauche, deux figures féminines de moindre taille se font face, nues jusqu'à la ceinture et retenant d'une main leur manteau que gonflent les souffles de l'air : l'une est portée par un cygne et l'autre par un dragon marin : ce sont les *Jovis auræ*, brises de la terre et de la mer.

#### § V. — Cérémonies privées. Le mariage.

La vie privée comportait aussi nombre de cérémonies religieuses, parmi lesquelles nous retiendrons particulièrement la *dextrarum junctio*, acte symbolique de l'union conjugale. Une de ces représentations, incomplète, mais des mieux venues, est au British Museum (fig. 312) et provient sans doute d'un sarcophage<sup>2</sup>. Le sculpteur s'est visiblement efforcé de donner une physionomie individuelle au visage de l'homme, qui est un portrait : la cheve-

1. On en a trouvé à Carthage une réplique, aujourd'hui au Louvre (Reinach, *ibid.*, II, p. 260, 1. D'après A. Van Buren (*Journ. of roman studies*, III [1913], p. 134-141, la figure centrale y représenterait l'Afrique, et ce serait l'Italie sur le panneau de l'*Ara Pacis*. Cette nouvelle interprétation ne nous paraît point certaine.

2. Ici d'après Stuart Jones, *Companion*, pl. XLIV, p. 275.

lure en broussaille, la barbe courte, les traits accentués, rien de tout cela n'est idéalisé et ne ressemble à l'autre figure masculine ; au contraire, les deux têtes de femmes offrent une analogie frappante qui va presque jusqu'à l'identité. Le marié, de profil, s'avance vers l'épousée, dont l'attitude exprime une demi-réserve



Fig. 312. — Scène de mariage.

de convenance ; leurs mains droites s'entreignent et ils échangent un regard pénétrant. Il porte une longue tunique et la toge ; dans sa main gauche est un *volumen*, probablement le contrat de mariage ; elle-même a revêtu le costume rituel, la longue *tunica recta*, le manteau couvrant les bras, sous lequel on devine la ceinture de laine, avec son nœud spécial, talisman contre le mauvais sort ; elle a mis enfin le *flammeum* ou voile rouge. Entre eux, et en avant, devait se placer un jeune enfant, le dieu Hyménée, brandissant une torche allumée dont il reste une amorce contre le genou droit de l'épouse. Au second plan, une femme fait le geste

de les unir, en étendant les bras sur leurs épaules <sup>1</sup>; c'est la *pronuba*, apparemment Junon en personne. Derrière l'homme, un jeune garçon qui l'assiste, le *paranympheus*. L'extrémité d'une main s'appuie contre un poignet de la mariée; d'autres personnages en effet s'ajoutaient certainement au groupe. L'assistance entière se retrouve ailleurs <sup>2</sup>, notamment sur le sarcophage de Saint-Laurent-hors-les-murs <sup>3</sup>; parents et amis y sont rassemblés, avec un essaim de jeunes filles chargées de la parure nuptiale et des cadeaux offerts. Sur un sarcophage de Naples <sup>4</sup>, on en voit une qui arrange la coiffure de la mariée; sur un autre, à Petrograd <sup>5</sup>, la cérémonie est plus avancée: après l'union des mains commence le sacrifice; l'époux fait une libation. La succession complète des rites est à chercher dans les « Noées Aldobrandines », que nous étudierons avec les monuments de la peinture.

#### § VI. — Scènes de mystères.

Nous pouvons réserver un paragraphe distinct à ce genre de scènes, bien que le mystère se soit insinué un peu partout dans l'antiquité. Le mariage, dont nous venons de parler, lui emprunte partiellement son appareil extérieur: le voile qui recouvre la tête de la fiancée, ou quelquefois des fiancés, satisfait en somme à un rite d'oblation mystique. Une pierre gravée de basse époque représente <sup>6</sup> un mariage d'Éros sous une forme copiée sur le rituel d'initiation. Le beau sarcophage de Torre Nova, dont beaucoup de détails restent encore obscurs <sup>7</sup>, atteste du moins manifestement le demi-parallélisme établi par les anciens entre le mariage et une consécration à la divinité. Les panneaux secondaires font contraster, par le tête-à-tête même, la femme heureuse, mariée et mère, et la fillette ensevelie dans ce coffre de pierre, qui n'aura jamais été initiée à la vie conjugale. Le panneau le plus étendu a pour

1. Geste consacré: cf. S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 54, 1; 122, 2; 123, 2; 333, 4; 402, 1.

2. Cf. les *Wiener Vorlegeblätter*, Vienne, 1888, f<sup>o</sup>, pl. ix.

3. Reinach, *Reliefs*, III, p. 320, 2-4: en partie dans les *Sculpt. of Br. Mus.*, III, fig. 43.

4. Reinach, *ibid.*, p. 90, 1; Baumeister, *Denkmäler*, I, p. 697.

5. Reinach, *op. cit.*, III, p. 501, 1.

6. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 7343.

7. *Röm. Mitth.*, XXV (1910), p. 89-167 (Rizzo); 273-293 (Hauser); *Rev. des Ét. anc.*, XIII (1911), p. 400-407 (Lechat); Reinach, *op. cit.*, III, p. 172.

sujet l'initiation d'Héraclès aux mystères d'Éleusis : Iacchos portant le flambeau et l'hiérophante, vêtu comme il convient à l'officiant, accomplissent une libation ; l'initié est assis couvert de son voile ; Coré, debout, purifiant la terre avec la flamme de ses torches inclinées <sup>1</sup>, lesépare de Déméter assise sur la ciste sacrée. Quelques surcharges dans ce tableau trahissent la copie tardive d'un original grec des meilleurs temps.

Les doctrines des mystères n'ont rien, en effet, d'essentiellement romain ; c'est un héritage de la Grèce, de l'Asie, de l'Égypte ; mais, dès la République, Rome l'a pour une bonne part recueilli et plus tard amplifié, sous l'influence du syncrétisme impérial si complaisant. Les confréries se multiplient ; on spéculé toujours davantage sur les idées de vie future ; on oppose au christianisme l'union mystique avec la divinité, avec tous les dieux ; presque tous ont leurs mystères auxquels on se fait initier à l'envi. Les œuvres d'art témoignent de ces préoccupations, de cette mode si répandue. Témoignages très peu clairs, bien entendu, puisqu'ils rappellent des cérémonies dont le fond doctrinal devait s'enfouir silencieusement dans les consciences auxquelles il avait été révélé.

Parmi les monuments les plus difficiles à interpréter, on notera le verre Pierpont Morgan <sup>2</sup>, dont les sujets paraissent concerner l'initiation au culte de Priape, comme le balsamaire du musée archéologique de Florence <sup>3</sup> ; dans ce dernier, l'initié porte lui-même sur sa tête le van mystique. Peut-être est-ce là la phase dernière de l'oblation. La première nous serait connue par une série de reliefs en terre cuite, comme la plaque Campana au Louvre <sup>4</sup> ou celle de Hanovre <sup>5</sup> : l'initié, complètement voilé et s'inclinant, est entre deux Bacchantes, dont l'une lui saisit la tête, sur laquelle va s'élever le van, et l'autre frappe un tambourin. Cette corbeille sacrée, tenue par un Silène, regorge de fruits au milieu desquels s'érige un phallus. Nous avons ici un aperçu des mystères de Baechus ; il s'agit de ceux d'Éleusis, évidemment, sur l'ossuaire de l'Esquilin <sup>6</sup>, puisqu'à une extrémité de la scène on retrouve les Grandes Déeses, avec les flambeaux et le serpent, dont s'approche le mystagogue ;

1. Cf. le relief de Naples (Reinach, *Reliefs*, III, p. 89, 2 ; Ruesch, *Guida di Napoli*, n° 568), identique pour ces détails : ce sont répliques du même modèle.

2. Reinach, *op. cit.*, III, p. 529, 8.

3. *Ibid.*, III, p. 39, 1.

4. *Ibid.*, II, p. 287, 1.

5. Von Rohden, *Die antiken Terrakotten*, II, pl. cxxxix, 2 ; cf. p. 56-58.

6. S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 333, 1 ; Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 2634.

c'est une femme qui pose le van sur le chef de l'initié assis, tandis qu'on s'apprête à sacrifier un porc, victime désignée pour les purifications. Donc, grande analogie dans les actes apparents, quelle que soit la divinité intéressée.

Cela est vrai du moins pour les divinités helléniques ; mais il faut mettre à part les mystères orientaux. Nous n'apprendrons pas grand'chose, touchant l'initiation égyptienne, du relief crétois, si discret et mutilé, qu'on lui rapporte avec grande vraisemblance <sup>1</sup> : sous une voûte richement ornée, devant le bœuf Apis juché sur une base, entre une Isis et un Horus à tête d'épervier assis le sceptre en main, un jeune homme, coiffé du *pschent* que surmonte l'*uraeus*, semble esquisser, de sa main écartée et relevée, un geste de surprise ou d'adoration.

Pour les religions de l'Asie, nous citerons un relief trouvé à Konyitsa en Bosnie <sup>2</sup>, qui place sous nos yeux le banquet mystique mithriaque. Quatre convives, représentant quatre des sept degrés d'initiation que parcourait successivement le néophyte (le Corbeau, le Perse, le Soldat et le Lion), participent debout, auprès de deux personnages assis, à la consécration du pain et de l'eau mêlée au vin, qui doit produire des effets surnaturels.

Ces exemples suffisent : on en trouverait aisément d'autres pour les religions orientales, où, d'ailleurs, culte et mystères ne sont pas faciles à séparer.

1. Saglio, *ibid.*, fig. 4101.

2. *Ibid.*, fig. 5087 ; Reinach, *op. cit.*, II, p. 133, 8.

## CHAPITRE VIII

### RELIEFS FUNÉRAIRES

SOMMAIRE. — I. Images funèbres proprement dites. — II. Allégories mythologiques. — III. Symboles sépulcraux.

Cette rubrique, rappelons-le, se fonde, abstraction faite des types de monuments, sur la seule nature des sujets. Parmi eux, nous distinguerons plusieurs catégories. Les uns se reconnaissent au caractère ouvertement funèbre de la scène ; ce ne sont pas les plus nombreux. La plupart — soit aversion instinctive pour les tableaux de mauvais augure, soit héritage des idées grecques qui tendaient à concevoir la mort comme l'événement le plus naturel et à la figurer sous un jour qui n'attristât pas la vie — sont plutôt des *allusions* à la sombre visiteuse. On reproduit donc sur le cippe, plus souvent sur le sarcophage, ou bien quelque scène, généralement mythologique, où elle a le premier rôle, ou un motif très simple qui semble, à première vue, tantôt anecdotique, tantôt purement ornemental, mais qui, par la voie du symbolisme, répond habituellement à la même idée élémentaire, celle de la grande loi qui pèse sur l'humanité.

#### § I<sup>er</sup>. — *Images funèbres proprement dites.*

L'image brutale de la mort, dans ses traits les plus réalistes, est fort exceptionnelle. Elle apparaît pourtant sur un cippe du British Museum <sup>1</sup>, de basse époque m<sup>e</sup> siècle et qui se ressent peut-être vaguement des influences chrétiennes. Dans un petit panneau, on remarque un squelette étendu tout du long ; au-dessous, des vers grecs demandent au passant s'il pourrait dire : ce fut là Hylas, ou Thersite — les types achevés de la beauté et de la laideur humaines. — La mort nous fait tous semblables.

1. *Sculpt. of Br. Mus.*, III, fig. 55. n° 2391. Autre squelette sur un cippe de Naples, reproduit d'après Spon dans V. Chapot, *Colonne torse*, p. 96, fig. 119.

L'art antique a également répugné à la représentation de l'agonie ; mais une autre, dont le retour des mêmes détails a fait un vrai poncif, est celle de la désolation familiale après le dernier soupir. ce qu'on appelle brièvement la *conclamatio*. Nous en avons plusieurs exemplaires, conçus de façon identique (fig. 176.9 et 313<sup>1</sup>) : le mort est couché de côté, la tête sur un

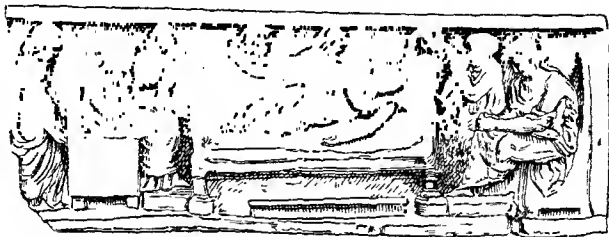


Fig. 313. — Lamentations auprès du mort.

coussin, ou appuyé sur le rebord du lit ; devant lui, un tabouret, où sont restés ses sandales, ou bien quelque vase, image des soins suprêmes et inutiles ; les assistants, les femmes surtout, se livrent aux transports de la douleur, étirent les bras, s'arrachent les cheveux, essuient leurs larmes, allongent la main vers le défunt, comme pour l'obliger à parler, lui caressent le front, espérant l'éveiller ; assis dans leurs chaises, les hommes prennent une pose de douleur muette, les jambes croisées, l'air concentré et recueilli. En arrière se tiennent les serviteurs, venus partager la consternation commune ; quelquefois le chien familial gémit avec eux, et un groupe de musiciens complète le rituel funèbre.

Suit l'exposition du corps, l'ancienne *prothesis* des Grecs. Un relief du temple-tombeau des Haterii, au musée de Latran (fig. 314), montre la morte étendue sur le dos, après sa dernière toilette, et déjà gagnée par la rigidité cadavérique. On a, pour la relever, ajouté au lit des matelas. Elle est dans l'*atrium* de sa maison, dont se voit la toiture, et où l'on a disposé un catafalque enguirlandé : les servantes tiennent étalées des tentures. Réchauds, hauts candé-

<sup>1</sup> Sarcophage du musée de Cluny, à Paris : Espérandieu, *Bas-reliefs*, IV, p. 241 ; ici d'après Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 3357. Trois autres, de Vérone (Saglio, fig. 6114), du British Museum (notre figure 176, 9<sup>e</sup>) et de Florence (S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 45, 1<sup>er</sup>).

labres, lampes à support brûlent aux coins de la pièce ; une joueuse de flûte se fait entendre et, pendant que les pleureuses à gages

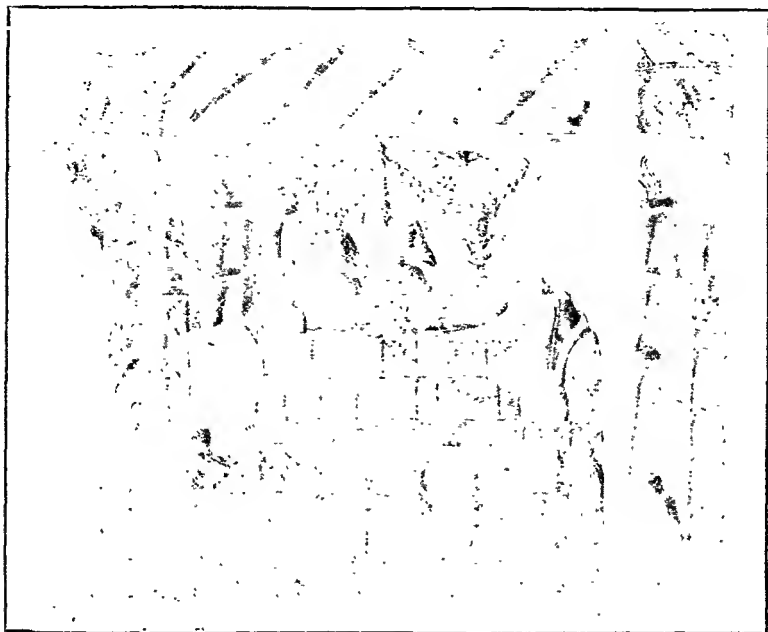


Fig. 314. — L'exposition du mort (Chché Alinari).

se frappent la poitrine devant la défunte, une vraie procession d'amis apporte des condoléances aux parentes assises, anéanties.

Enfin se forme et s'ébranle le cortège funèbre, qui accompagne le défunt à la tombe ou au bûcher. Un relief d'Amiterne (fig. 315) <sup>1</sup> représente ces derniers devoirs rendus à un personnage qui semble avoir été un magistrat local, ou un chef militaire, du temps d'Auguste. Son image de cire, que l'on transporte à découvert, le corps étant dissimulé sous les draperies, occupe le centre du panneau. On le dirait vivant, tout au plus endormi ; il est accoudé, la tête appuyée sur une main, tenant de l'autre un bâton et couronné de

1. D'après Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 336 photographiée dans Persichetti, *Röm. Mitth.*, XXIII (1908), p. 15-18, pl. iv en haut ; Stuart Jones, *Companion*, p. 277, pl. xlv. Cf. Strong, *Journ. of roman studies*, IV (1914), p. 153-156.

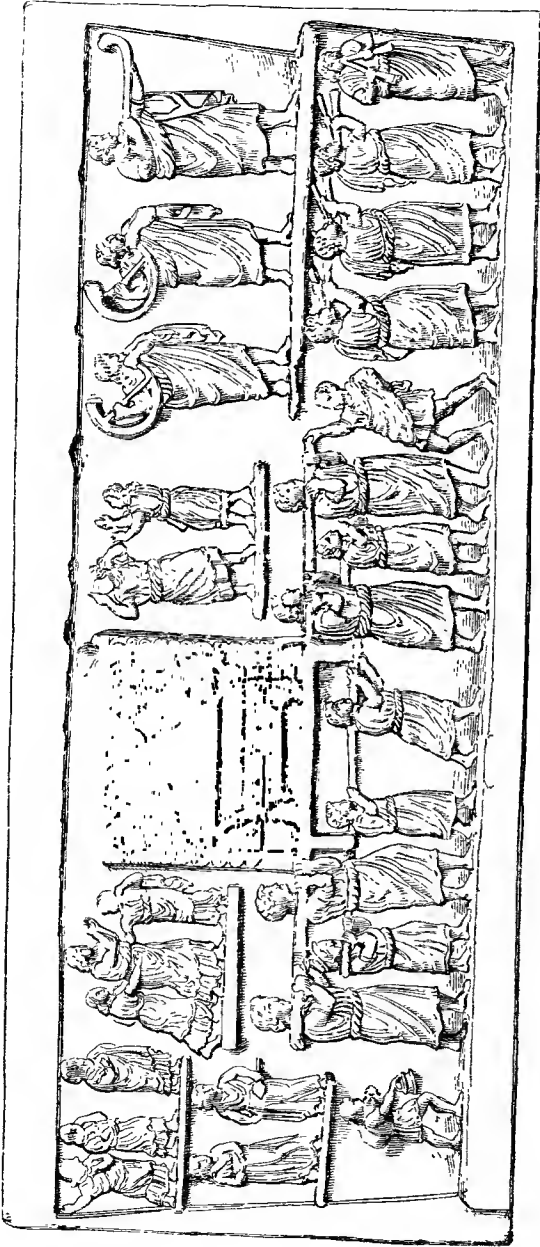


Fig. 315. — Corlège funèbre.

laurier; la couche, aux pieds élégamment tournés, paraît décorée avec richesse; elle est précédée d'un très large escabeau et s'abrite sous un édicule orné, sur le devant, de ces lignes flexueuses qu'en archéologie on nomme *pôstes*, tapissé, dans le fond, d'étoffes couvertes d'étoiles et autres signes astrologiques. Le tout est disposé sur un brancard à deux perches, qu'ont chargées sur leurs épaules huit porteurs, précédés du *designator* ou maître des cérémonies qui se tourne vers eux; l'*unctor* ou *pollinctor* (embaumeur) porte le seau à onguents. Par une autre convention enfantine, le sculpteur a placé au même niveau, mais à bien plus petite échelle — scrupule de perspective —, les quatre porteurs de l'arrière-plan et, faute d'espace, à un niveau supérieur, avec une ligne de terrain réservée, les autres figurants: des musiciens, quatre jouant de la double flûte, trois de diverses trompettes; deux pleureuses professionnelles. Derrière, la famille conduit le deuil.

Mais, dans la religion antique, les images sereines l'emportent bien vite sur les idées sombres. Tout un groupe de reliefs porte la marque de ce rapide apaisement: ceux qui sont au type du banquet funèbre<sup>1</sup>. suivant l'expression courante — on dirait plus justement: le festin du mort. On en voit ici (fig. 316) un spécimen, du musée du Vatican. Au modèle grec, principalement hellénistique, l'art romain n'a rien ajouté d'essentiel<sup>2</sup>. Ce sujet, caractéristique de l'époque flavienne<sup>3</sup>, s'est prolongé du reste au delà et répandu assez loin, car on en trouve un certain nombre de copies sur les monuments des *equites singulares*, corps de troupe recruté par Trajan parmi les populations sud-rhénales. Le festin est habituellement indiqué au fronton du cippe ou juste au-dessous; même forme de lit, à très hauts rebords, que dans la *conclamatio*: le mort s'appuie sur le bras gauche, la jambe droite un peu relevée, la main droite étendue ou tenant une couronne; la gauche saisit une coupe. Devant le lit, une table basse à trois pieds, couverte d'ustensiles divers, et à côté un vase ou la ciste mystique; un petit serviteur est debout, immobile, à l'autre extrémité du lit, ou bien assis vers la tête. D'habitude le défunt est seul allongé sur

1. Altmann, *Grabaltäre*, p. 188 et suiv.

2. Riche galerie, d'époques diverses, à Constantinople. Mendel, *Sculpt. du Mus. ottom.*, III, p. 181 à 285: types variés et classés, beaucoup de l'époque romaine.

3. Br. Schröder, *Bonner Jahrbücher*. CVIII-CIX (1902), p. 47 et suiv.; J. Blinckenberg, *ibid.*, p. 100 et suiv.

sa couche, parfois même sans aucun entourage, en quelques cas avec un serviteur à droite et à gauche du tableau ; mais on voit aussi la veuve assise aux pieds de son mari, dont elle a pris la main. ou

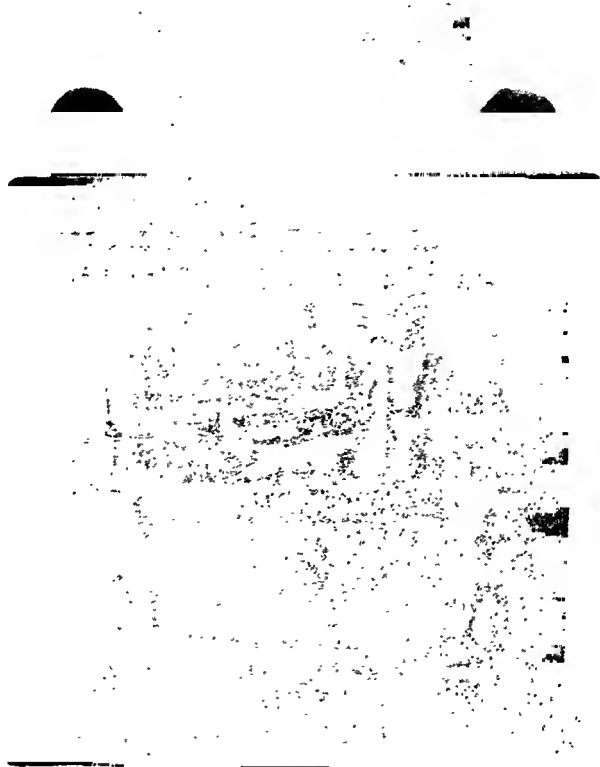


Fig. 316. — Le banquet funèbre (Cliché Moscioni.).

lisant un *volumen* ; dernière variante : le mort lui met la main sur l'épaule. Un trait réaliste amusant, d'ailleurs rare : les chaussures du mort sous le lit ; plus fréquemment, c'est le chien familier du défunt ou de sa femme qui va s'y blottir <sup>1</sup>. De jeunes enfants complètent encore la scène, en particulier sur les monuments qui pro-

1. Altmann, *Grabaltäre*, p. 192, fig. 154, n° 257 (on y voit le cheval du mort, motif courant du prototype grec, presque toujours négligé par les imitateurs).

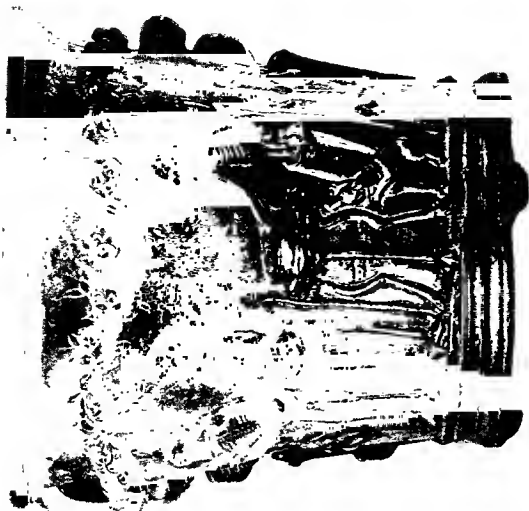


Fig. 317 a.



Fig. 317 b.

Premier gobelet aux squelettes de Boscoreale.

viennent de l'Orient grec. Sur la stèle que L. Herennius Secundus et sa femme se sont élevée de leur vivant, s'ajoute l'aimable détail d'un nourrisson au sein de sa mère <sup>1</sup>. Dans un plaisant relief, c'est tout un décor de fête : les enfants, auprès des parents étendus sur le lit funèbre, jouent du flageolet ou folâtrant avec leur chien <sup>2</sup>.

A part cet exemple et quelques autres assez rares, le banquet funèbre est en réalité le repas d'un mort, visité par les siens. Il s'est cependant trouvé à Amiterne un relief, assez grossier, ayant pour sujet un vrai banquet, un repas collectif <sup>3</sup>. A gauche, un *triclinium* : six personnages sont couchés autour d'une table à trois pieds, chargée d'objets divers, coupe à fruits, vase de vin ; auprès d'eux s'empresse un domestique qui marche vers le groupe. A droite, six autres convives, assis ceux-là, donc de rang inférieur et représentant la *familia* ; pour les servir, un dernier figurant prend sur une table à pied unique les ustensiles qui y sont réunis.

La tradition de l'épicurisme hellénique a inspiré, particulièrement à Alexandrie, certaines scènes où l'on ne craint pas d'apporter une note de bouffonnerie dans les choses de la mort. Citons un fragment bien connu : le squelette qui s'exerce sur la double flûte ; avant la dernière mutilation de ce débris, on y voyait un second squelette dansant au son de la musique <sup>4</sup>. Plus célèbre encore est le relief macabre qui couvre deux gobelets du trésor de Boscoreale (fig. 317 et 318) <sup>5</sup>.

Au-dessous d'une guirlande de roses qui, sur l'un des deux vases, passe fort joliment dans l'anse et, par sa fraîcheur, s'oppose si heureusement aux corps décharnés, une bande de squelettes forme un groupe fantastique ; ils représentent les célébrités de la Grèce, car grecque est cette invention qui a obtenu l'engouement des riches Romains. Il y a cependant des squelettes anonymes. L'un tient d'une main une bourse pesante, de l'autre, par contraste, un papillon — petite âme, dit l'inscription gravée à côté — ; son geste souligne l'extrême légèreté. Le suivant fixe sur sa tête une couronne de fleurs et rappelle qu'il faut se hâter de jouir, car demain est peu

1. Espérandieu, *Bas-reliefs*, I, p. 67 ; S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 215. 1 musée d'Avignon.

2. Reinach, *op. cit.*, III, p. 265, 2 ; Rizzo, *Bull. comunale*, 1904, p. 43.

3. N. Persichetti, *Röm. Mitth.*, XXIII (1908), p. 18-25, pl. iv en bas (fin de la République).

4. Ed. Le Blant, *Mélanges de Rome*, VII (1887), pl. viii, p. 58-68 et 251-7 ; S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 239, 2.

5. D'après les *Monuments Piot*, V (1899), pl. vi-viii.



Fig. 318 b.

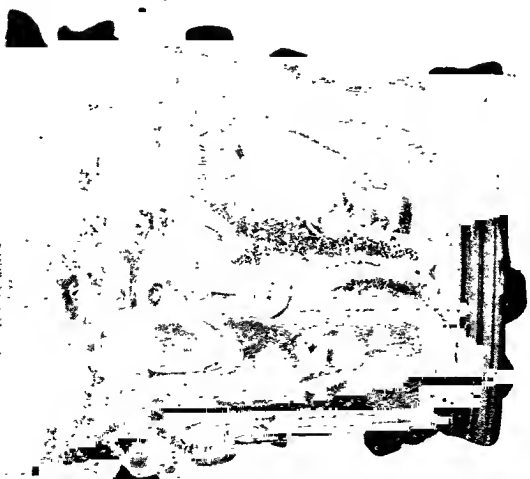


Fig. 318 a.

Second gobelet aux squelettes de Boscorente.

sûr. Le troisième tient sa couronne de la main gauche, abaissée, et de l'autre un crâne qu'il examine. Des ossements, un papillon envolé, c'est tout ce qui reste de l'homme après sa mort. Puis voici Sophocle, digne, s'appuyant sur son sceptre, et étendant le bras vers un masque tragique que lui présente le squelette, plus petit, d'un serviteur. Vient ensuite Moschion, muni d'un masque de femme et d'une torche renversée, symbole de la vie, dont le nom grec est inscrit tout auprès : un masque de vieillard, à ses pieds, et une inscription suggèrent l'idée que la vie est un théâtre : la scène se complète par un squelette jouant de l'heptaeorde. Après, c'est Zénon le stoïcien, figuré ici en mendiant, comme les autres philosophes, le bâton à la main et la besace sur l'épaule : sa main tendue désigne avec dédain Épicure qui lui fait face, accompagné de son pourceau, et qui dispute à l'animal un gâteau posé sur une table. « Jouir est le bien suprême », lit-on à côté de sa maigre silhouette.

Sur le second gobelet, très analogue au précédent, nous commençons par un squelette étendu à terre sans mouvement ; un autre l'arrose de parfums et lui apporte des offrandes. « Honore les ordures », dit un graffiti ironique. Leur voisin contemple un crâne et conclut : « C'est cela, l'homme ! » ; après quoi Ménandre le comique, qui exécute un pas léger, imite les attitudes de Moschion, mais relève la torche. Un petit squelette, à sa suite, joue de la double flûte ; de l'autre côté, sur le sol, un nouveau masque, aux cheveux embrouillés, celui d'un satyre, placé sur un guéridon bas. Plus loin Archiloque chante en s'accompagnant de l'heptaeorde ; près de lui on lit cette devise : « Réjouis-toi tant que tes jours ne sont point révolus. » Euripide rappelle Sophocle pour la pose : il s'appuie sur un thyrses, pompeusement. Enfin deux philosophes, de sectes opposées, se font un vis-à-vis méprisant, escortés de deux chiens, dont l'un semble s'associer à leur querelle.

Il y a là comme un écho du festin de Trimalchion, qui jette un jour curieux sur l'envers de cette société romaine hellénisée, seep-tique et élégante. Pétrone <sup>1</sup>, on le sait, nous y montre un esclave dressant sur la table une Larve, squelette d'argent, dont l'agencement se prête à toutes les contorsions, image de la mort horrible qui excite à jouir de la vie.

1. *Satyricon*, 34.

On s'est demandé si les reliefs n'avaient jamais traduit l'idée du dernier voyage que sous une forme impersonnelle, si aucun ne renfermait une allusion au genre de mort subi. Cette dernière hypothèse s'est présentée naturellement devant un marbre du British Museum <sup>1</sup>, dont le sujet demeure aussi énigmatique qu'indéchiffrable son inscription. Trois hommes, en costume sommaire de pêcheurs, derrière lesquels quelque génie ailé des vents souffle dans sa conque, tirent avec des signes de désolation un grand filet ouvert, d'où émerge à demi un corps d'homme inanimé. Est-ce un noyé, un naufragé, que l'on ramène de cette manière insolite ? La difficulté n'est point résolue. Du reste, pour traduire le passage de cette vie à la vie souterraine, l'art de ce temps recourt de préférence au voile de l'allégorie :

## § II. — *Allégories mythologiques.*

Il n'y avait qu'à puiser dans le répertoire infiniment varié de la mythologie ; déjà les sculpteurs de cippes y ont fait quelques emprunts, mais ces thèmes convenaient moins à des champs aussi réduits et au parti plus simplement décoratif du commencement de l'Empire. Avec le <sup>II</sup><sup>e</sup> siècle, et les sarcophages qui dès lors se multiplient, c'est une vraie floraison de reliefs mythologiques ; on les trouvera classés dans le grand répertoire de Carl Robert <sup>2</sup>. Nous nous proposons ici de passer en revue les sujets les plus souvent traités, dont la notion est indispensable à l'intelligence des pièces de musées, et dont on peut attendre constamment de nouveaux échantillons.

La plupart se rattachent à cette idée de la fragilité des choses d'ici-bas, et il paraît incontestable que le choix du motif fut quelquefois en rapport avec le défunt, son âge, son sexe, sa condition ; sans quoi l'on ne comprendrait point qu'il fût donné à l'un des héros de la scène les traits de la personne ensevelie ; que le mort fût un Endymion, la morte une Penthésilée, coiffée selon la mode du temps. Or on a de cette pratique d'assez nombreux

1. *Sculpt. of Br. Mus.*, III, n° 2308, pl. xxviii ; Reinach, *Reliefs*, III, p. 238, 1

2. *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, Berlin, f°, 3 vol. parus : II. *Cycles mythologiques* (1890) ; III, 1 et 2. *Mythes séparés* (s'arrête à Méléagre), 1897 et 1904. Le tome I<sup>er</sup> comprendra les scènes de la vie réelle : les autres tomes concerneront Bacchus et son thiasé.

exemples. Mais, la plupart du temps, la scène est prise au hasard parmi celles qui ont trait à des destinées tragiques.

On pourrait s'attendre à rencontrer parfois, sur les sarcophages romains, le duel fratricide d'Étéocle et de Polynice, sujet cher aux Étrusques. Il n'en est rien ; mais les sculpteurs ont fait de larges emprunts aux autres légendes de la Grèce.

Elles fourmillaient surtout de comparaisons idéales devant les morts prématurées. Pour les enfants en bas âge, il y avait l'histoire d'Archémoros, abandonné un instant par sa nourrice au bord d'une source, où le serpent l'enlaça et l'étouffa ; mais on l'a fort peu exploitée <sup>1</sup>. Une des plus touchantes était celle du jeune **Hippolyte**, l'innocente victime. Retenons seulement deux sarcophages où elle se trouve au complet : celui de Girgenti <sup>2</sup> et, plus remarquable, plus purement grec de tradition artistique, celui que le musée de l'Ermitage acquit de la collection Campana <sup>3</sup>. Malgré le caractère tragique de l'épisode, le sculpteur, en bon élève des hellénistiques, n'a pu se tenir d'y mettre une note légère et galante : tandis que les suivantes s'empressent autour de la reine assise, prête à défaillir, mêlé au groupe un petit Éros espiègle — parfois il y en a deux — contrarie leurs efforts et cause tous les désastres : la vieille nourrice, rabougrie, un peu contrefaite, une vraie duègne, reçoit de sa maîtresse le message qu'elle va transmettre au jeune homme ; elle le rejoint au milieu de ses compagnons armés, de leurs chevaux et de leurs chiens. C'est ensuite la chasse, une ruée éperdue autour du sanglier, frappé à coups de lances, de pierres et de bâtons ; enfin la catastrophe : les coursiers affolés, se cabrant en tous sens, et, au bas du char, le héros embarrassé dans les rênes ou renversé et déjà sans vie.

L'histoire d'**Adonis** fournissait aussi un sujet de choix, préférable même : car ce jeune dieu, qui renaissait après un séjour aux Enfers, rappelait aux survivants les espérances de la vie future. Il y avait plusieurs traditions ; les sculpteurs d'époque romaine n'en ont traité qu'une, celle qui faisait de lui un chasseur adolescent, aimé d'Aphrodite. Ses aventures amoureuses ne figurent que sur quelques sarcophages : d'ordinaire ils représentent un

1. Autel d'Egnatius Nicephorus Montfaucon. *L'Antiquité expliquée*, Paris, 1719, t. V, pl. xxx).

2. Robert, *Sarkophag-Reliefs*, III, 2, 47-48, 152 ; Reinach, *Reliefs*, III, p. 1.

3. *Monumenti*, VI, pl. II-III ; Reinach, *op. cit.*, III, p. 491.

drame en trois actes rapides, sur un même tableau <sup>1</sup>. La déesse est assise sur son trône qu'ombrage par derrière une draperie : Adonis, grave et respectueux, prend congé d'elle, et ses compagnons l'entraînent à la chasse. Soudain on voit surgir de son antre un farouche sanglier qui, malgré les chiens et les veneurs, fond sur le malheureux et d'un coup de défense lui perce la cuisse. A l'autre extrémité du panneau, on retrouve la déesse assise, cette fois éplorée, soutenant le blessé et recueillant son dernier soupir. Quelques monuments ajoutent une scène intermédiaire <sup>2</sup> : avant d'expirer dans les bras de son amante, il reçoit des soins empressés et vains ; on panse sa blessure : Éros lui-même prodigue ses attentions. Comme auprès de Phèdre, le terrible enfant s'insinue encore, prend place aux pieds du trône d'Aphrodite, assiste à la chasse funeste et enfin, durant l'agonie, caresse avec stupeur le membre traversé.

Un autre mythe encore plus exploité, c'est celui de **Méléagre**. Faveur étrange en vérité, car l'histoire est banale, sans aucune portée philosophique, embrouillée du reste par des traditions contradictoires, au milieu desquelles les anciens ne se reconnaissaient plus et où ils puisaient sans discernement. Fils d'Oénée, roi de Calydon, et d'Althaea, fille de Thyeste, il apparaît avant tout comme le héros de la fameuse chasse du sanglier de Calydon : ce monstre, envoyé par Artémis, à qui Oénée avait omis de sacrifier, ravageait les domaines du roi ; on partit à sa recherche, et l'animal tomba sous les coups de Méléagre. La déesse suscita alors une grave querelle, pour la possession des dépouilles, entre Calydoniens et Curètes. Méléagre, rempart des premiers, tua les frères de sa mère, qui le maudit ; entendant la malédiction, les Érinyes enlevèrent le jeune homme. D'autres disaient qu'Atalante était venue à la chasse, Méléagre ayant obtenu son admission, et qu'elle avait infligé au sanglier la première blessure. Méléagre lui offrit les dépouilles et tua les fils de Thestios, qui les lui avaient ravies. Lui-même périt sous les traits d'Apollon. Une troisième version voulait que les Moires fussent apparues à Althaea récemment accouchée, disant que l'enfant mourrait sitôt consumé le tison du foyer. Althaea éteignit le brin de bois et le cacha ; mais quand Méléagre

1. Cf. S. Reinach, *Statuaire*, I, p. 5 Louvre : Id., *Reliefs*, III, p. 350, 1 (Vatican) ; p. 241, 2 (galerie Doria-Panfilii) : p. 316, 1 et 2 (palais Rospigliosi).

2. Elle remplace celle de la mort sur un sarcophage du Latran (Robert, *Sarkophag-Reliefs*, III, n. 21 ; Reinach, *Reliefs*, III, p. 272, 1).

eut tué ses oncles, elle brûla le tison fatal et le héros mourut ; sa mère et sa femme se pendirent. En somme, un chaos de récits sans lien ni signification.

Mais il y avait prétexte au spectacle d'une chasse, sujet très apprécié et permettant au sculpteur des scènes variées et pleines de fougue. Certes, elles sont beaucoup plus complètes, plus mou-

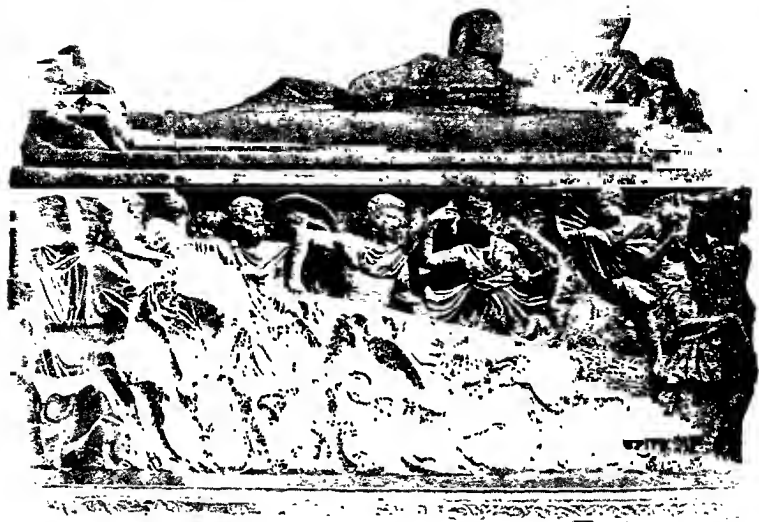


Fig. 319. — La chasse de Méléagre (Cliché Alinari).

vementées, que celles de la chasse d'Adonis ; mais il est frappant de voir que les marbriers ont utilisé, sans doute en cartons, un modèle qui seul peut rendre compte de répétitions presque invariables et littérales. Ainsi, que l'on compare, avec deux sarcophages conservés en Angleterre <sup>1</sup>, deux du Palais des Conservateurs (fig. 319) <sup>2</sup> et d'autres encore <sup>3</sup>, on retrouvera identiques : Méléagre chargeant lance en avant ; un personnage blessé sur lequel

1. S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 437, 3 : 541, 1-2.

2. *Ibid.*, III, p. 193. 1 (notre fig. 319) : 194, 1 : Altmann, *Sarkophage*, p. 105, fig. 33.

3. Campo Santo de Pise : Reinach, *op. cit.*, III, p. 115, 2 : urne de Rome : Altmann, *Grabaltäre*, p. 256, fig. 200.

marche le sanglier ; un autre la bipenne à l'épaule ; un troisième, à l'arrière-plan, monté sur un cheval qui se cabre — la chasse à courre est fort à la mode à cette époque — ; Atalante prenant une flèche à son carquois ou la plaçant sur l'arc <sup>1</sup>. Plus rares sont la rencontre de Méléagre et d'Atalante <sup>2</sup>, le retour des chasseurs portant sur l'épaule un grand filet qui contient leur capture <sup>3</sup>, la dispute du héros avec les Thestiades ou l'un d'eux <sup>4</sup> ; sur un fragment isolé, Apollon décoche une flèche à Méléagre <sup>5</sup>. Et quant à la mort de celui-ci, autant de poncifs <sup>6</sup> : inévitablement, il est étendu, tourné vers la gauche du tableau, sur un lit à rebord élevé et courbe ; des femmes, ses sœurs, l'entourent éplorées ; un vieillard chenu se penche vers lui, et à l'écart Atalante dévore son chagrin. On voit aussi la mère courroucée rallumant le tison sur un autel. Enfin, dernière scène, les compagnons de Méléagre le rapportent dans leurs bras <sup>7</sup> ou sur leurs épaules et le conduisent au bûcher <sup>8</sup>.

C'est encore un chasseur qu'**Endymion**, mais ses exploits cynégétiques n'ont nul rapport avec la légende, beaucoup plus simple <sup>9</sup> et plus gracieuse, où il tient l'un des deux premiers rôles. Zeus son père lui avait fait don d'une rare beauté, et Séléné, déesse de la Lune, conçut pour lui une ardente passion. Elle venait le rejoindre pendant son sommeil sur le mont Latmos, où il se reposait après la chasse ; elle eut de lui cinquante filles et obtint de Zeus que son amant s'endormît d'un sommeil sans fin, conservant sa jeunesse et son charme. C'est ce dernier trait qui fit d'Endymion une figure choisie de la symbolique funéraire : l'adolescent ravi à leur affection restait toujours jeune et beau dans la pensée de ses

1. Seul est original l'exemplaire de la collection Giustiniani (Reinach, *Reliefs*, III, p. 261, 2), où ne figurent que Méléagre et Atalante, avec un jeune homme tenant un daim par les pattes d'arrière.

2. *Ibid.*, III, p. 193, 3 : 245, 4.

3. *Ibid.*, III, p. 193, 2 : 194, 2.

4. *Ibid.*, II, p. 536, 1 ; III, p. 192, 4 ; 245, 3.

5. *Ibid.*, III, p. 273, 4 (Latran). Rencontre du dieu et du héros sur un sarcophage très endommagé de Pérouse (*ibid.*, III, p. 102, 2).

6. *Ibid.*, II, p. 536, 1 : III, p. 97, 1 : 141, 5 : 192, 4 ; *Mus. Capitol.*, pl. LXII, n° 119.

7. S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 207, 5 : 299, 1.

8. *Ibid.*, III, p. 193, 4.

9. L'interprétation symbolique en est moins simple ; pour quelques mythographes, qui se fondent sur son nom même, Endymion n'est qu'une divinité solaire, personnifiant le soleil couchant, « celui qui plonge » dans l'Océan.

proches <sup>1</sup>. Mais de ce mythe, réduit à si peu de chose, les sculpteurs de sarcophages n'ont point pénétré la réelle poésie : il eût fallu un décor simple, l'amant et l'amante isolés dans la paix du crépuscule. Or ils ont accumulé les scènes, les personnages ; pas un vide : trop souvent un indescriptible fouillis <sup>2</sup>. Voici du moins les thèmes essentiels et peu variés de ces représentations <sup>3</sup> (fig. 320).

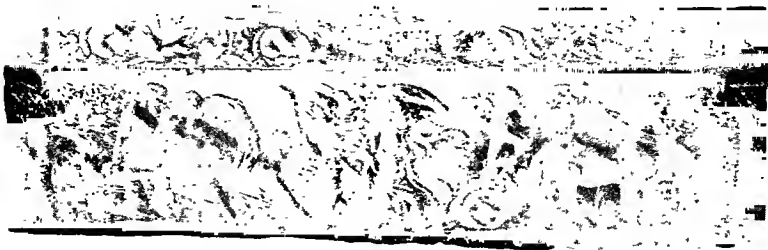


Fig. 320. — Diane et Endymion Cliché Alinari).

La déesse, coiffée du croissant, et dont le péplos léger s'ouvre aux brises du soir, arrive sur son char : ses coursiers s'arrêtent au-dessus d'une femme allongée, ou bien vue à mi-corps, qui s'enveloppe de son voile : c'est la Terre. Elle est d'habitude précédée d'une figure féminine ailée énigmatique, Iris, la Nuit, *Aura* (?). Plusieurs Éros mutins sont aux ordres de Séléné : aux uns elle confie son attelage ; d'autres la guident, torche en main, vers le terme de sa course, le Latmos, indiqué par un vieillard qui garde ses troupeaux, seul ou avec de jeunes bergers. Là est Endymion, nonchalamment étendu sur un bras, l'autre replié vers la tête. Quelque personnage auxiliaire le dévoile, un Éros, ou un vieillard vénérable, aux ailes longues ou courtes, représentant le Sommeil, parfois muni de ses pavots <sup>4</sup>.

1. Sur un sarcophage (Robert, *Sarkophag-Reliefs*, III, 92 ; *Journ. of. hell. stud.*, XXXVIII [1908], pl. XI : S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 530, 1), le défunt est assimilé à Endymion, toutefois avec un visage nettement individuel.

2. Sarcophages de Warwick Castle (Robert, *op. cit.*, III, 1, 24, 83) et de Woburn Abbey (22, 79) : Reinach, *op. cit.*, II, p. 535 et 539, 2. Plusieurs figures sont des portraits.

3. Robert a classé ces sarcophages en plusieurs groupes : ceux où la scène unique se dirige de gauche à droite, ou inversement ; ceux à deux scènes rencontre des amants, départ de la déesse se succédant de gauche à droite, ou de droite à gauche ; enfin les scènes très composites signalées à la note précédente.

4. Types principaux : Capitole : notre fig. 320 et S. Reinach, *Reliefs*, III, 181, 2 ; *Mus. Capitol.*, pl. LXXVIII ; Vatican : Reinach, *op. cit.*, III, p. 365, 1 ; palais Rospigliosi : *ibid.*, p. 318, 1.

**Ganymède** aussi fut aimé d'une divinité. Zeus, prenant la forme d'un aigle, avait enlevé dans ses serres le bel adolescent, qui surveillait ses troupeaux sur le mont Ida ; il le garda dans l'Olympe et fit de lui l'échanson des dieux. Des reliefs montrent le berger, coiffé du bonnet phrygien, préludant à son rôle futur, avant le rapt, et désaltérant l'aigle-dieu <sup>1</sup> ; d'autres, le grand oiseau approchant du jeune homme qui repose au pied d'un arbre <sup>2</sup>. Mais la scène de l'enlèvement est assez rare <sup>3</sup>, et aucune pensée triste ne s'y attache : il ouvre en effet l'immortalité bienheureuse, et il a fourni un modèle plastique à l'apothéose.

**Actéon**, le hardi chasseur déchiré par ses chiens, pour avoir excité la colère d'Artémis qui le métamorphosa en cerf, a inspiré bien moins fréquemment les sculpteurs de bas-reliefs. Il faut retenir cependant un beau sarcophage du Louvre provenant de la villa Borghèse <sup>4</sup>, qui offre sur la face antérieure et sur les côtés une série de scènes illustrant les principaux épisodes de la légende : voici d'abord la meute, que des serviteurs s'apprêtent à conduire en chasse ; puis, servie par deux enfants, la déesse au bain, où, d'après une version, Actéon l'avait surprise, et de là son terrible ressentiment ; ensuite la métamorphose et le supplice d'Actéon ; enfin la mère du héros pleurant sur le cadavre étendu à ses pieds.

Encore une grande infortune que déroule à nos yeux un sarcophage de Vérone assez incohérent <sup>5</sup>. On disait **Phaéthon** fils d'Hélios et de Clymène ; voulant prouver sa descendance, il pria le dieu Soleil de le laisser un jour guider le céleste attelage. Grave imprudence : on voit les Vents qui embouchent leurs conques et soufflent éperdument ; le téméraire ne maîtrise bientôt plus ses coursiers, qui se cabrent, sortant de la voie tracée ; le char de feu embrase les éléments. Alors, furieux, Zeus et Junon interviennent, tous deux armés d'un long sceptre, foudroient l'insensé et le précipitent dans l'Éridan ; il y tombe au milieu d'un groupe

1. Altmann, *Grahattäre*, p. 169, n° 17 ; S. Reinach, *op. cit.*, III, p. 231, 2. Sarcophage strigilé du Vatican : Reinach, *ibid.*, III, p. 370, 2 ; Amelung, *Skulpt. des Vatik.*, II, pl. xxiv, 97 a.

2. Reinach, *op. cit.*, III, p. 113, 1 ; 231, 4.

3. Stèles : *ibid.*, II, p. 121, 5 ; 126, 4 (où Ganymède doit être un portrait)

4. S. Reinach, *Statuaire*, I, p. 3.

5. S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 438, 2. L'incohérence est pire encore sur un autre, de Ny-Carlsberg. *ibid.*, II, p. 182, 2.

de femmes, les Héliades ses sœurs, qui le pleureront jour et nuit.

Pour la jeune fille dérobée à l'affection des siens, on trouvait également dans la mythologie des comparaisons idéales ; une des plus goûtées s'empruntait à l'histoire de **Proserpine** <sup>1</sup>. Le rapt, par Pluton, de la fille de Déméter, et son retour favorisé par un autre dieu, étaient surtout le symbole du renouvellement des saisons. Il semble que l'on n'ait guère retenu, dans les allégories funèbres, que la première phase de ses aventures, car l'enlèvement est presque seul représenté. Sur quelques cippes, ce motif paraît adopté au hasard, vu que l'un d'eux est au nom d'un homme <sup>2</sup>. La note galante y est particulièrement accentuée : Pluton est tout à sa conquête ; un Éros conduit pour lui les chevaux qui s'avancent sur un champ de roses. Quant aux sarcophages, on peut les répartir entre trois séries, en omettant les multiples variantes de détail. Dans la première se classent tous les reliefs où la représentation est dirigée de gauche à droite, et où Minerve se montre hostile à l'acte de Pluton. Un des plus remarquables est le sarcophage Barberini <sup>3</sup> : Pluton, vieillard à face rébarbative, y est vêtu d'un manteau qui flotte derrière sa tête ; il emporte à pleins bras, sur son attelage dont les chevaux s'élancent, conduits par Mercure, Proserpine échevelée, la tête renversée, les bras levés, suppliante. Sous les chevaux, une femme allongée symbolise la Terre ; un Éros porte-flambeau vole au-dessus du quadrigé. A gauche de Pluton, Minerve casquée semble vouloir lui disputer sa proie ; mais Diane et Vénus retiennent la déesse courroucée, en saisissant le bord de son bouclier ; à l'extrémité gauche, Déméter voilée sur son char attelé de serpents. Une deuxième série ne se distingue de la première que par l'intercalation, comme motif central, de la cueillette des fleurs, à laquelle Proserpine se livrait avec ses compagnes, quand Pluton vint s'emparer d'elle ; on voit d'ordinaire la jeune déesse agenouillée, la main droite posée sur une corbeille que remplit un Éros ; Pluton la saisit par le bras. Comme type nous pouvons retenir un sarcophage du Capitole (fig. 321) <sup>4</sup>. Beau-

1. Cf. Ém. Cahen, au mot *Proserpina*, dans Saglio, *Dict. des Ant.*, p. 700.

2. Altmann, *Grabaltäre*, p. 107, fig. 87, n° 96 ; p. 158, fig. 129, n° 195 ; S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 474, 2.

3. Saglio, *ibid.*, fig. 5821 ; Roscher, *Lexikon*, au mot *Korè*, p. 1375 ; S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 159, 1. Autres : Reinach, *ibid.*, p. 25, 1 (Florence) ; p. 318, 1 ; Baumeister, *Denkmäler*, I, p. 119 (palais Rospigliosi).

4. Voir aussi : S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 9, 7 (Aix-la-Chapelle) ; 19, 1 (Berlin) ; III, p. 105, 2 (Pise) ; 158, 2 ; 254, 2 ; 255, 1 ; 297, 3 (Rome).

coup plus réduit, enfin, le troisième groupe, où le mouvement de la scène est de droite à gauche et où les déesses, ailleurs hostiles, ou incertaines, ici encouragent le ravisseur et barrent la route aux



Fig. 321. — L'enlèvement de Proserpine (Cliché Alinari).

poursuivants <sup>1</sup>. Quelquefois encore on voit, sur un petit côté de la cuve, Mercure debout devant Pluton assis, avec Cerbère à ses côtés, et venant réclamer Proserpine enveloppée dans ses voiles <sup>2</sup>.

Un autre enlèvement avait inspiré les artistes de l'époque classique, celui d'**Europe**, qui, comme Ganymède, avait plu à Jupiter : le dieu, métamorphosé en taureau, l'emporta à travers les airs. Il est singulier qu'à l'époque romaine ce mythe ait perdu presque toute faveur <sup>3</sup>.

Nous avons au contraire plusieurs représentations du massacre des **Niobides**, sur des sarcophages dont quelques-uns sont parmi les plus beaux spécimens, pour l'époque d'Hadrien, de ce style « continu » <sup>4</sup> défini par Wickhoff, et que nous étudierons avec les Reliefs historiques. Niobé, reine de Phrygie, avait eu six fils et six filles ; fière de sa fécondité, elle osa se comparer à Latone. Pour châtier un tel orgueil, cette déesse ordonna à Apollon de percer de ses flèches les fils de Niobé ; celle-ci bravant de nouveau Latone, Diane à son tour transperça les six filles. Les

1. Sarcophage de Vienne : *ibid.*, II p. 151, 1 : Baumeister, *Denkmäler*, I, p. 421.

2. Reinach, *op. cit.*, III, p. 51, 1 et 318, 3.

3. Voir toutefois un relief du Latran : Benndorf et Schöne. *Antik. Bildwerke*, pl. XII, n° 531 : Reinach, *op. cit.*, III, p. 280. 4.

4. Cf. Strong, *Rom. Sculpture*, p. 251 et suiv., 258 et suiv.

garçons sont quelquefois montés sur des chevaux, d'où leurs blessures mortelles les font choir <sup>1</sup> ; ainsi sur le sarcophage du Latran ici reproduit (fig. 322) ; auprès d'eux s'empresse en vain leur père, Amphion, pendant que Niobé s'efforce instinctivement de faire de son corps un rempart pour les plus jeunes de ses filles ; une vieille



Fig. 322. — Le massacre des Niobides. Cliché Brogi

nourrice tient dans ses bras une malheureuse enfant transpercée ; un pédagogue à longue barbe appuie sur son épaule un adolescent en défaillance. Les flèches tombent dru et l'on voit les deux divins archers chacun à une extrémité du panorama <sup>2</sup> ou bien sur le cou-vercle, d'où ils tirent sur les condamnés amoncelés au-dessous d'eux. Le même sarcophage du Latran montre sur un petit côté Niobé douloureusement pensive auprès du tombeau de ses enfants.

Pour les unions conjugales rompues par l'impitoyable destin était-il allégorie mieux appropriée que deux touchantes histoires de la mythologie ? La première est celle de **Protésilas et Laodamie**. Protésilas commandait un corps thessalien au siège de Troie : il fut tué au débarquement par Hector. Son épouse Laodamie supplia les dieux infernaux de la laisser revoir, au moins quelques heures, son mari. Hermès le lui ramena : quand l'heure du départ fut venue, on constata qu'elle aussi avait cessé de vivre. Deux

1. S. Reinach, *op. cit.*, III, p. 277, 4 : 433, 1 : Strong, *op. cit.*, pl. LXXIX.  
2. Sarcophage du Vatican : Reinach, III, *op. cit.*, p. 385, 1.

beaux sarcophages déroulent les phases de ce récit. Sur celui du Vatican <sup>1</sup>, on voit d'abord le guerrier posant le pied sur l'échelle du bord : à peine débarqué, le voilà étendu mort sur le rivage ; cette figure voilée qui se dresse derrière le cadavre, c'est son ombre que Mercure vient recueillir. Mais bientôt le psychopompe pousse devant lui le héros, qui a repris les apparences d'un vivant. Auprès d'une façade, qui est celle, sans doute, de la demeure commune, les deux époux se retrouvent, se contemplent, avec une émotion angoissée par la brièveté prévue de la rencontre. Déjà l'épouse agonise de douleur, effondrée sur un lit au pied duquel un vieillard se lamente. Dans le fond, ombre à nouveau, Protésilas s'efface et Mercure le remet au nocher qui l'attend dans son canot. Le sculpteur a détaché et réservé pour un des petits côtés la scène de la séparation : l'époux est tel qu'on l'a connu : il est armé du javelot ; un écuyer porte son bouclier. Deux mains échangent une étreinte qu'on sent définitive. La scène est traitée avec une noble simplicité, digne de l'art classique dont elle est une réplique probable. L'auteur du sarcophage de Naples <sup>2</sup> a dramatisé davantage et supprimé certains épisodes : Laodamie a offert un sacrifice à un hermès de Bacchus ; alors à l'extrémité opposée surgit son époux, à la vue duquel elle tombe à demi pâmée.

Différente, mais non moins belle, l'histoire d'**Alceste**, femme d'Admète, roi de Thessalie. Quand celui-ci fut sur le point de mourir, Apollon obtint des Moires que quelqu'un pût à sa place passer de vie à trépas. Personne ne s'offrait ; Alceste se dévoua et mourut donc pour son époux. Mais Hercule, ami du roi, descendit aux Enfers, en arracha Alceste et la rendit à son foyer. D'une donnée si poétique, les sculpteurs de sarcophages ont tiré médiocre parti ; les exemplaires conservés copient tous de plus ou moins près un prototype. A gauche, la demande en mariage ; chacun des deux rois est accompagné de son doryphore ; Admète en tenue de chasseur ; le vieux père résiste, paraît s'excuser de décliner une demande aussi flatteuse. Puis, sans transition, nous entrons en plein drame : au centre de la composition, mal liée, on voit Alceste s'affaissant sur un lit, près d'expirer, devant son père stupéfait et chancelant, pendant que ses enfants se livrent à des

1. Reinach, *op. cit.*, III, p. 391, 2 et 4 : *Museo Pio-Clementino*, V, pl. xviii-xix).

2. *Ibid.*, p. 82, 1 ; Baumeister, *Denkmäler*, III, p. 1442 ; Roscher, *Lexikon*, au mot *Protesilaos*, p. 3167.

manifestations de douleur fort apprêtées<sup>1</sup>. On remarque sur la droite l'intervention d'Hercule, massue en main<sup>2</sup>, sollicité par Proserpine. Sur le meilleur exemplaire, celui du Vatican (fig. 323)<sup>3</sup>, le héros survient flanqué de Cerbère et d'Alceste, que

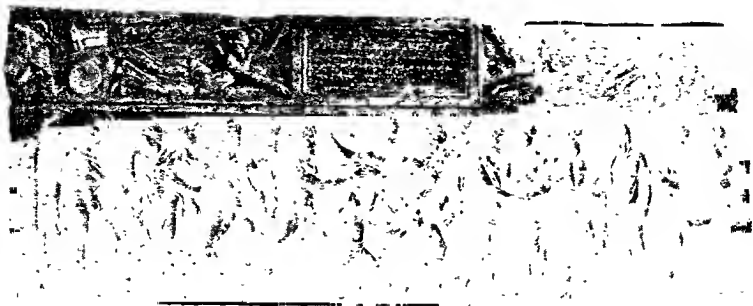


Fig. 323. — Histoire d'Alceste (Cliché Moscioni).

Pluton lui a abandonnée. Cette histoire contenait un double symbole : douleur de la séparation, espoir de la réunion finale.

Du reste, pour la sculpture funéraire, tous les mythes étaient bons qui évoquaient l'idée de la mort, et surtout d'une mort exceptionnelle par les circonstances affreuses où elle se produisait ; tous ceux encore qui plaçaient sous les regards des scènes de brutalité et de violence, ou une catastrophe collective.

Une de ces légendes, d'un caractère farouche, était celle de **Penthée**. Fils d'Agavé, fille de Cadmus, il succéda à ce dernier comme roi de Thèbes. Bacchus étant arrivé dans cette ville pendant les fêtes orgiaques auxquelles les femmes se livraient sur le Cithéron, Penthée gagna la montagne pour tâcher de les interrompre ; mais, dans la fureur des bacchanales, sa propre mère Agavé, l'ayant pris pour une bête sauvage, le mit en pièces, avec l'aide des Ménades. Sur les sarcophages, on voit le malheureux jeté

1. Sur le sarcophage de la villa Albani, qui est incomplet à droite (Robert, *Sarkophag-Reliefs*, III, t. 6-7, 23 ; Reinach, *op. cit.*, III, p. 130, 4), Hercule n'apparaît pas. Un autre, consacré surtout à l'enlèvement de Proserpine (Robert, *ibid.*, 35 ; Reinach, *op. cit.*, III, p. 25, 1-3), présente respectivement, sur les petites faces, Alceste emmenée par Mercure et ramenée par Hercule.

2. Reinach, *ibid.*, II, p. 218, 1 (Robert, III, t. 6, 22) ; p. 304, 1 (Robert, 6, 24).

3. Les figures y sont individuelles, avec des types qui indiquent nettement le règne de Marc Aurèle.

terre, tout nu et tiré en tous sens par des femmes en délire, auxquelles se joint une panthère qui lui mord la jambe cruellement <sup>1</sup>. Quelquefois les Ménades brandissent des serpents, en même temps que des javelots, contre Penthée qui voudrait en vain se défendre <sup>2</sup>.

Simple fait-divers, mais sanglant, est l'histoire d'un roi de l'Élide. **Oenomaos**. Un oracle lui avait prédit qu'il mourrait, sitôt trouvé un époux pour sa fille Hippodamie. Comme elle était d'une rare beauté, les prétendants affluaient. Il annonça, afin de les écarter, qu'il prendrait pour gendre celui qui le surpasserait à la course des chars, mais qu'il mettrait à mort quiconque serait vaincu par lui. Treize avaient déjà succombé dans l'épreuve, quand se présenta Pélops, fils de Tantale. Grâce aux chevaux que tenait le héros de Neptune, grâce au cocher royal, Myrtilé, qui, corrompu par lui, enleva une pièce essentielle du char de son maître, Oenomaos tomba dans la course et périt. Pélops eut la fille et le royaume, mais quand Myrtilé vint demander sa récompense, le vainqueur le précipita dans la mer. Les sculpteurs se plaisaient à figurer en reliefs des courses de chars <sup>3</sup> ; quelques ouvrages médiocres résultent du choix de celle-là : ils montrent le roi s'apprêtant à partir et jeté à terre dès les premiers tours de roue, et à la fin Pélops uni à Hippodamie, prix de son triomphe <sup>4</sup>.

L'**Orestie** offrait encore une ample matière pour la même série de représentations. Les préparatifs du sacrifice d'Iphigénie, origine de toutes les péripéties de ce grand drame, ne figurent que sur un autel de Florence <sup>5</sup>, où l'on voit la victime parée par les prêtres, tandis qu'une figure voilée, à l'écart, symbolise la douleur paternelle.

Pour les sculpteurs de sarcophages, cette histoire commence

1. Sarcophages de Pise (couvercle : Reinach, *op. cit.*, III, p. 106, 2 ; une des Ménades frappe Penthée à coups de bâton, Giustiniani *ibid.*, p. 259, 2 ; *Bull. comunale*, 1905, pl. III-IV ; à gauche, des Centaures, jouant de divers instruments, symbolisent la fête bruyante des bacchantes).

2. Relief du musée des Thermes (Reinach, *Reliefs*, III, p. 330, 1 ; *Bull. comunale*, 1887, pl. XIII).

3. Le sujet est traité surtout à ce point de vue sur un sarcophage du Vatican (Reinach, *op. cit.*, III, p. 389, 2).

4. Sarcophages de Naples (Ruesch, *Guida di Napoli*, n° 660 ; Reinach, *op. cit.*, III, p. 81, 1), de Bruxelles (Reinach, *ibid.*, II, p. 161, 2). Cumont (*Sculpt. de Bruxelles*, p. 110 et suiv., n° 86) fait remarquer sur ce dernier de curieux anachronismes : le roi de l'Élide est chaussé de cothurnes romains, et au fronton de son palais est sculpté l'aigle éployé, attribut des Césars.

5. Reinach, *op. cit.*, III, p. 31, 2 ; Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 5992 ; Baumeister, *Denkmäler*, I, p. 754.

après qu'Oreste, parvenu à l'âge viril, rentre à Mycènes sur l'ordre d'Apollon, avec son ami Pylade, pour y venger l'assassinat d'Agamemnon. A part un spécimen isolé, au musée de Petrograd <sup>1</sup>, où la scène de carnage n'est qu'à son début, où les vengeurs traînent par les cheveux Clytemnestre agenouillée et arrachent Égisthe de son trône usurpé, ces monuments sont tous exécutés suivant le même modèle, d'ailleurs très décoratif, plein de grandeur et de mouvement, où les groupes sont heureusement balancés <sup>2</sup>. Le plus remarquable est certainement celui du Latran (fig. 324).



Fig. 324. — Meurtre d'Égisthe et de Clytemnestre (Cliché Brogi).

autre bel exemplaire du style continu du temps d'Hadrien : le sculpteur est parvenu à une vraie maîtrise dans la distribution des lumières et des ombres. La scène en question occupe le grand panneau de la cuve. Au centre les protagonistes : Égisthe terrassé, face contre terre, les genoux encore retenus par son siège culbuté ; à côté Clytemnestre, la face convulsée par les derniers sursauts ; au-dessus les deux exécuteurs, le glaive relevé, l'un d'eux arrachant la draperie du trône, ou la tunique du mort : la vieille nourrice au visage ridé se détourne, épouvantée, de ce hideux spectacle. Mais déjà sur la droite s'avancent les Érinyes, les bras enveloppés de serpents qu'elles dirigent contre les meurtriers ; ceux-ci, leur

1. Remach. *op. cit.* III, p. 493, 1 ; Robert. *op. cit.*, II, 51, 154.

2. Sarcophages du Vatican. Remach, *op. cit.*, III, p. 387, 2 ; 388, 1. Robert, *op. cit.*, II, 56, 158 et 160 ; II, p. 192, 1 ; III, p. 259, 1.

tâche accomplie, se heurtent à une apparition fantastique, l'ombre d'Agamemnon entourée d'un manteau : le geste de son fils semble exprimer que justice est faite. Nous retrouvons le jeune homme à l'extrémité de droite, posant la main sur le trépied apollinien et enjambant une Érinée, cette fois apaisée.

Ce tout dernier tableau n'est que le raccourci de toute une série d'épisodes faisant suite au meurtre d'Égisthe et de Clytemnestre. Quand leurs ombres ont pris passage dans la barque de Charon <sup>1</sup>, les Érinyes poursuivent les deux jeunes gens, d'abord au sanctuaire de Delphes, puis à Athènes devant le tribunal des Héliastes ; ils sont acquittés grâce à Minerve qui vient déposer son suffrage en leur faveur <sup>2</sup> et réconcilie avec la justice clémentelle les Érinyes, dites désormais les Euménides ou les « Bienveillantes ». Pourtant une épreuve encore est imposée aux prévenus : ils doivent se rendre en Tauride où ils trouveront la sœur d'Oreste. Iphigénie, qu'Artémis y a transportée pour en faire la desservante de son culte ; là elle immole à la déesse tous les étrangers qui abordent en ce pays ou y sont jetés par la tempête. Sitôt débarqués, le roi de l'endroit, Thoas, les a fait enchaîner et conduire à la prêtresse, qu'on voit debout devant le temple ou la statue divine, auprès d'un arbre chargé de têtes coupées <sup>3</sup>. Le sacrifice va être consommé quand frère et sœur se reconnaissent, se saisissent de la vieille idole tombée du ciel, qu'Oreste doit emporter en Attique ; les trois jeunes gens massacrent les gardiens et s'embarquent précipitamment <sup>4</sup>. La suite des événements n'est pas entrée dans le répertoire des marbriers.

Ils n'ont également traité qu'une faible part de la sombre histoire de **Médée** la magicienne, qui commence lorsque Jason vient de répudier sa femme pour épouser Créuse, fille de Créon, roi de Corinthe. Tous les sarcophages conservés <sup>5</sup> développent le sujet

1. Cette scène sur l'un des petits côtés du même sarcophage ; sur l'autre une Érinée au repos sous un arbre

2. Reinach, *op. cit.*, II, p. 192, 2. et fragment du Vatican : III, p. 387, 3.

3. Sarcophages de Munich : Reinach, *op. cit.*, II, p. 79, 3 (Baumeister, *Denkmäler*, I, p. 758), Weimar : Reinach, *ibid.*, II, p. 92, 1 (Baumeister, I, p. 759), Berlin : Reinach, *ibid.*, II, p. 28, 2 ; cf. p. 192, 3, et le couvercle dans notre fig. 324 : c'est un garde scythe qui conduit les jeunes gens ; c'est Thoas lui-même dans le relief de Sens : Reinach, *ibid.*, I, p. 100, 4.

4. Quelques représentations de l'embarquement : *ibid.*, II, p. 120, 3 : III, p. 432, 7.

5. *Ibid.*, II, p. 24, 1 : III, p. 52, 4 : 232, 1 ; 314, 1 ; 325, 1 : 328, 2-4 : 381, 3. Sarcophage du Louvre (S. Reinach, *Statuaire*, I, p. 92) fort analogue à un autre de Rome : Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 4878.

identiquement, sauf variantes de détail sans intérêt. A gauche, devant la demeure de son père, Créuse est assise entourée de sa nourrice et d'une compagne. Furieuse, la délaissée, qui n'en est pas à son premier meurtre, vient d'envoyer des présents à sa rivale: présents funestes, une couronne et une robe. Dès que Créuse revêt cette robe imprégnée de poison, un feu mystérieux la dévore; c'est elle qu'on aperçoit les bras raidis vers le ciel; une flamme s'élève au-dessus de sa tête, image de l'incendie qui la consume, en même temps que son père, et du feu que Médée fait pleuvoir sur le palais de Créon. Celle-ci paraît à côté de sa victime, torche en main; devant elle ses deux enfants, qu'elle va dans son emportement furieux égorger elle-même; tout à la fin, sur la droite, on la voit s'enfuir vers Athènes sur son char que traignent des dragons ailés.

Le mythe de **Marsyas** a surtout inspiré la statuaire; les auteurs de sarcophages le réservaient au besoin pour les petits côtés de la cuve<sup>1</sup>; on le trouve pourtant quelquefois sur le plus grand panneau, avec le chœur complet des Muses servant de jury<sup>2</sup>. Le spécimen le plus notable est le sarcophage Campana du Louvre<sup>3</sup>: Apollon debout tient la lyre, couronné par la Victoire; une Muse ou une Nymphé juge le concours, auquel assistent Minerve — à qui appartenait d'abord la flûte que le Satyre avait ramassée, pour se mesurer avec Apollon —, le mont Tmolus et, par anticipation, le fleuve Marsyas qui va sortir du sang du vaincu. Plus loin, le Silène est attaché à un pin par un Phrygien; un esclave accroupi aigüise sur une pierre le couteau dont on va écorcher le présomptueux.

De même que les scènes de chasse se prêtaient à merveille à la sculpture de sarcophages, par les ensembles mouvementés et mêlés de tueries qu'elles procuraient, certains sujets de la légende s'imposaient pour des raisons analogues. Tel l'enlèvement des **Leucippides**, histoire, fort banale en soi, de deux jeunes filles fiancées à leurs cousins, et que ravirent les Dioscures au banquet des noces. Nous remarquerons particulièrement un sarcophage du Vatican<sup>4</sup>:

1. S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 122, 2; III, p. 232, 4-5; 321, 3.

2. Sarcophage de Sidon (Glyptothèque de Ny-Carlsberg): Reinach, *ibid.*, II, p. 180, 1; *Rev. arch.*, 1888, I, pl. VII-VIII, p. 160.

3. Reinach, *op. cit.*, II, p. 249, 1; Baumeister, *Denkmäler*, II, p. 887; Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 6138.

4. Reinach, *Reliefs*, III, p. 379, 1; Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 2431; Baumeister, *Denkmäler*, I, p. 452. Autres spécimens fort analogues: Reinach, *op. cit.*, III, p. 33, 1: 256, 2: 228, 1-3 (sur les petits côtés de celui-ci, chaque Dioscure emporte une Leucippide dans un quadrigé).

entre les deux ravisseurs, reconnaissables à leur bonnet conique on voit les compagnes des Leucippides qui s'enfuient ; sur la droite, leur mère et leur père Leucippe, qui semble abandonner toute velléité de résistance ; sur la gauche, deux guerriers combattants doivent figurer en raccourci la lutte des amis des fiancés contre ceux des Dioscures.

Les chevauchées impétueuses des **Amazones** furent un sujet de prédilection pour les artistes du <sup>III</sup><sup>e</sup> siècle et de la fin du <sup>II</sup><sup>e</sup>. Il nous reste beaucoup de sarcophages, entiers ou en fragments, où nous pouvons les étudier. Parmi les plus dignes d'attention, nous en retiendrons un du Vatican <sup>1</sup>, où l'effet de masse, de mêlée, est prodigieux, et celui de la Via Salaria, au Capitole <sup>2</sup>, où la représentation est plus grêle, mais d'une fougue saisissante. De toutes parts on marche sur des cadavres — de femmes surtout, car le sculpteur est grec et tient à exalter une victoire grecque —. Les guerrières sont à cheval, casquées, armées de la lance, du glaive ou de la bipenne ; leur bouclier est souvent à double échancrure. La tunique découvre d'habitude une épaule et le sein droit, pour mieux ajuster l'arc. Leurs adversaires sont généralement à pied ; on en voit quelques-uns de montés. Le couvercle du sarcophage du Capitole, et un autre du British Museum <sup>3</sup>, offrent une frise continue d'Amazones captives, assises sur le sol au milieu de leurs armes abattues. Sur un troisième <sup>4</sup>, voilà ces guerrières arrivant à Troie au moment où les Troyens portent le deuil d'Hector. Priam accueille celle qui les conduit, Penthésilée. Les Amazones, qu'on faisait originaires du Pont-Euxin, avaient guerroyé en bien des lieux divers ; mais de leurs reines, Hippolyte, Antiope, etc., pas de souvenirs plastiques dans les monuments de notre groupe. Seule s'y retrouve Penthésilée, tuée par Achille après avoir glorieusement combattu. En lui enlevant ses armes, le héros fut frappé de sa beauté et s'éprit de la mourante. Dans nombre d'exemplaires, à une extrémité ou plus souvent au centre, Achille debout soutient le corps pantelant, dont un bras étreint son épaule <sup>5</sup>. Le modèle que nous reproduisons

1. Amelung, *Skulpt. des Vatik.*, II, pl. xviii ; Reinach, *Reliefs*, III, p. 351, 1-3.

2. Reinach, *ibid.*, III, p. 178, 1 ; *Mus. Capitol.*, pl. lxxxii ; Robert, *Sarkophag-Reliefs*, II, 32, 77. Même sujet pour les trois faces, comme sur le précédent.

3. Reinach, *op. cit.*, II, p. 459, 1 ; Robert, *Sarkophag-Reliefs*, II, 32, 78

4. Reinach, *op. cit.*, III, p. 165, 3 ; Robert, *op. cit.*, II, 24, 59.

5. L'art s'est figé de bonne heure dans cette représentation : cf. Reinach,

(fig. 325, n'est pas un des plus parfaits de la série — il est d'ailleurs inachevé —, mais il est typique à la fois pour le sujet lui-même et pour les procédés de la sculpture aux temps des empereurs syriens<sup>1</sup>.

Quelques sujets, grecs et hellénistiques, annexes naturelles de

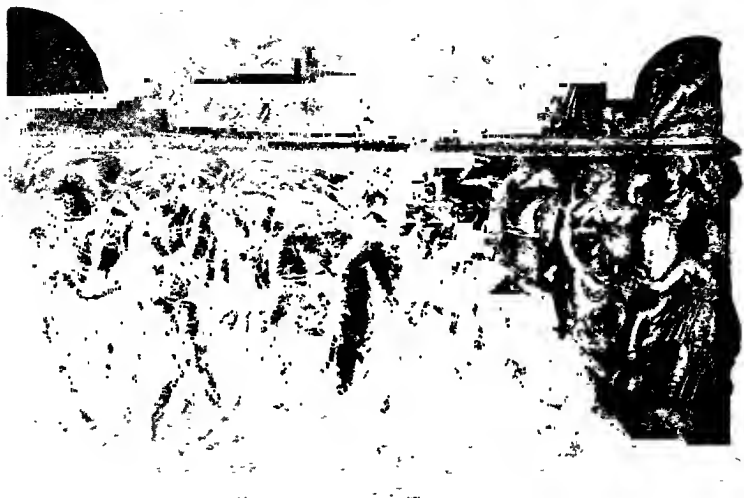


Fig. 325. — Thésée vainqueur des Amazones (Cliché Brogi).

cette série, s'y retrouvent cependant à peine : exceptionnelles les gigantomachies<sup>2</sup> ; très rares les luttes de Centaures avec des Grecs, Lapithes<sup>3</sup> ou autres<sup>4</sup> ; peu fréquentes même les représentations de la chute de Troie (*Ilioupersis*) : un couvercle<sup>5</sup> développe l'entrée du cheval, les efforts désespérés de Cassandre, le massacre des Troyens, et enfin — scène principale à cette époque — Hector trainé derrière le char d'Achille.

*Reliefs*, III, p. 165, 2 : 166, 1, 226, 1 et 2 : 227, 1 : 351, 1 ; 353, 1. Je n'en vois qu'une différente, où l'Amazone, le corps plié en deux, tombe en avant (*ibid.*, II, p. 529, 1).

1. Vatican, Belvédère : cf. Strong, *Rom. Sculpture*, p. 319 et suiv.

2. Reinach, *Reliefs*, III, p. 371, 1 ; Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 3563 (Vatican).

3. Reinach, *op. cit.*, II, p. 133, 2.

4. *Ibid.*, III, p. 230, 2-3 : 356, 1-3.

5. *Ibid.*, II, p. 522, 1 : cf. sarcophage de Mantoue (III, p. 52, 1).

Il était naturel encore d'exposer sur des monuments mortuaires les travaux d'Hercule <sup>1</sup>, dont l'existence fut presque toute de batailles et de massacres, bien qu'il n'ait exterminé que les tyrans, les brigands et les monstres; et aussi les Dioscures dans leur activité si variée, puisque par leur nature seule ils avaient déjà une signification funéraire très nette. Mais force est bien de constater, en présence de sujets comme Ariane à Naxos, ou Achille à Scyros parmi les filles de Lycomède, que la mythologie fournit plus d'une fois de simples thèmes poétiques et décoratifs. Cette explication vaut-elle pour les nombreux sarcophages où se déroulent les cortèges dionysiaques? On l'a contesté et il probable en effet que, dans le principe, une autre intention perçait sous un tel choix, l'affirmation d'une croyance aux félicités de l'au-delà: de la sorte le mythe d'Ariane et de Bacchus serait autre chose, sur une urne, qu'un joli tableau romanesque. Mais bien vite ce sens spécial se sera atténué, effacé, et d'ailleurs, pour la façon même dont ils sont traités, nous pouvons voir dans les thèmes bachiques des sujets de genre et rien de plus.

### § III. — *Symboles sépulcraux.*

Il est un certain nombre de symboles sépulcraux dont la signification figurée a pu également assez vite échapper au marbrier, artisan plus qu'artiste, qui ornait les cippes funéraires. Nous parlons cette fois, non plus de légendes, mais de motifs isolés très simples. M. V. Macchioro, qui les a étudiés avec soin, en cherchant des prototypes dans l'art hellénistique <sup>2</sup>, accorde que le sculpteur, puisant dans un répertoire tout fait, ne prêtait peut-être pas grande attention à ce symbolisme; mais il prouve, par des inscriptions dont la teneur est en parfait accord avec les reliefs qu'elles accompagnent, que ces thèmes funéraires, dans bien des cas, exprimaient vraiment une croyance actuelle. Il remarque en outre que, si l'ornementation décorative est parente de la sépulcrale par les motifs, ceux-ci sont traités dans la seconde avec plus de réalisme, y sont plus rarement stylisés; il y aurait là encore un indice dans

1. Encore ne les y voit-on guère; cf. surtout deux sarcophages Torlonia, l'un à frise continue, l'autre à colonnes: Reinach, *ibid.* III, p. 340 à 342.

2. *Il simbolismo nelle figurazioni sepolcrali romane*, dans les *Memorie dell'Accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli*, I (1911), p. 11-143.

le même sens, à vrai dire accessoire. Enfin on doit tenir compte de la place occupée par le symbole lui-même. La scène où il figure couvre-t-elle la plus grande partie du champ? Est-il à la place d'honneur? Sa signification sera beaucoup plus sensible que s'il est très réduit et relégué dans un registre secondaire.

L'idée fondamentale à rendre était la séparation de l'âme <sup>1</sup> d'avec le corps. Le corps est dans la terre, sous l'autel ou dans l'urne cinéraire; l'âme, en vertu d'une tradition gréco-asiatique, est conçue sous les apparences d'un gros papillon. La jolie urne de Publius Severeanus et de son fils Blolo, au Vatican <sup>2</sup>, montre sur la face principale un Éros tenant en main le papillon; sur un côté, un autre essaie de le brûler à la flamme de sa torche: on songe au souffle vital que la mort anéantit <sup>3</sup>. Sur un sarcophage, on voit Éros tirant de l'arc vers un papillon <sup>4</sup>. Sur son tombeau, au musée des Thermes <sup>5</sup>, C. Julius Saecularis présente lui-même de la main droite le papillon, son âme. A-t-on voulu compléter l'allusion? Toujours est-il que les ailes des deux Éros qui soutiennent, sous son image, le cartouche à inscription, ne sont pas des ailes à plumes, comme celles des oiseaux, mais des ailes toutes droites, courtes et plates, comme celles d'un papillon au repos.

Parfois aussi l'âme est représentée par un lézard ou par une cigale, une mouche, une abeille, plus encore par un oiseau: le même Julius Saecularis a un oiseau dans la main gauche, tout comme un des Éros du cippe de Severeanus tient une colombe, semble-t-il. Oiseaux et papillons sont indiqués butinant dans les fleurs <sup>6</sup>, mais ce motif est bientôt devenu purement ornemental. Un autre, en revanche, a gardé sa valeur d'emblème: c'est celui, d'origine hellénistique, de l'oiseau, généralement une colombe, buvant dans un vase qui symbolise une source, ici la source de Mémoire: allusion au rafraîchissement, à l'apaisement de l'âme. Quelquefois c'est une flamme qui sort du vase, car l'âme est subtile et impalpable

1. Cf. O. Waser, dans Roscher, *Lexikon*, et G. Nicole, dans Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Psyche*.

2. Altmann, *Grabaltäre*, p. 258 et suiv., et fig. 201; S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 366. 3. Cf. deux Éros prenant les ailes d'un papillon: Gusman, *Art décoratif*, pl. xcy-xcvi; Reinach, *op. cit.*, III, p. 357, 1.

3. Voir l'Éros brûlant un papillon sur un autel, ivoire du Louvre, Saglio, *op. cit.*, fig. 5840).

4. Robert, *Sarkophag-Reliefs*, III, 1. 2-3, 11; Reinach, *Reliefs*, III, p. 7, 3.

5. Reinach, *ibid.*, p. 174, 1; Altmann, *Grabaltäre*, p. 218, n° 284, fig. 179.

6. Altmann, *op. cit.*, p. 17, fig. 36-37; p. 99, n° 81, fig. 83.

comme le feu. Mais ce qui montre chez le sculpteur l'oubli du sens mystique des objets, ce sont tels rapprochements qui aboutissent à un non-sens : sur une des faces latérales du bel autel d'Amemptus <sup>1</sup> est figuré un canthare, sur le bord duquel perchent deux oiseaux : l'un a une larve au bec, l'autre semble se désaltérer dans le vase, d'où une flamme pourtant jaillit. La même déviation du symbole primitif semble manifeste lorsqu'on voit des oiseaux tenant dans le bec, ou se disputant, un lézard <sup>2</sup>, une cigale <sup>3</sup> ou un papillon <sup>4</sup>.

C'est dans le monde entier <sup>5</sup> que l'on retrouve cette conception de l'âme des morts sous la forme d'un oiseau ; mais en Grèce, dès l'époque homérique, était née dans l'imagination populaire une conception, que les Romains se sont appropriée, bien plus originale et plus parlante : celle de la Sirène <sup>6</sup>, oiseau à tête de femme, esprit des défunts ; on la rencontre sur quelques cippes <sup>7</sup>, où elle évoque l'âme apaisée qui participe aux peines des vivants. M. Weicker a d'ailleurs établi qu'un grand nombre de créations secondaires de la mythologie, Sphinx, Harpyies, Érinyes, Nymphes, ne sont que des esprits des morts, de simples variations du type fondamental de l'âme ailée. Aussi, quand l'art grec conçut le type si gracieux de la Psyché, l'âme par excellence, représentée par une fillette, lui prêta-t-il naturellement des ailes de papillon, qui rappelaient clairement son origine, le souffle aérien et fugitif. Ce joli couple de Psyché et d'Éros figurant l'âme humaine unie à l'Amour est devenu très vite un sujet de genre ; pourtant cette image sereine de la félicité d'outre-tombe est restée un des ornements habituels des sarcophages romains <sup>8</sup>. Celui du Capitole (fig. 326), où le sculpteur s'est inspiré de la légende de Prométhée, ne montre pas Psyché moins de quatre fois sous différents aspects ; on y voit notamment Minerve qui, pour animer l'homme nouvellement créé, pose sur sa tête un papillon, et Hermès psychopompe élevant

1. Altmann, *op. cit.*, pl. II, 1 ; n° 111, p. 116 et suiv.

2. *Ibid.*, p. 72, n° 19 ; p. 80, n° 41.

3. *Ibid.*, p. 108, n° 99 ; p. 81, n° 43, fig. 68.

4. *Ibid.*, p. 84, n° 46 ; p. 87, n° 52, fig. 72 ; p. 91, n° 61, fig. 76 ; p. 96, n° 72, fig. 80.

5. Cf. Waser, *Archiv für Religionswissenschaft*, XVI (1913), p. 336-388.

6. Weicker, *Der Seelenvogel*, Leipzig, 1903, 8°.

7. Altmann, *op. cit.*, p. 154, n° 184, fig. 126 (la Sirène est dans une coquille tenue par deux Éros) ; p. 118, n° 112 (elle joue de la flûte, motif hellénistique).

8. On trouve très rarement Éros et Psyché sur les cippes : voir exceptionnellement S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 28, 3 ; Altmann, *Grabaltäre*, p. 277.

une petite figurine ailée, drapée dans un long péplos. D'ordinaire Éros et Psyché sont enlacés, se rient ou s'embrassent <sup>1</sup>, suivant le type créé par la sculpture hellénistique, et il est tel sarcophage où ce couple reparait, à la fois dans la grande scène qui couvre la cuve, et dans les panneaux à arcades ménagés sur le couvercle <sup>2</sup>.

Un autre symbole de la mort, c'est l'Éros dormant, avec la

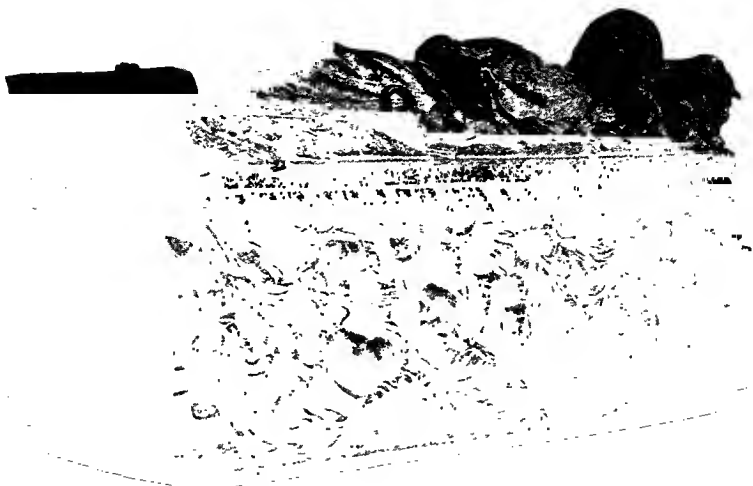


Fig. 326. — Prométhée : symboles divers de Psyché (Cliché Alinari).

nudité héroïque et le calme serein que lui conférait la tradition italote. Le voici sur une des faces de l'autel de Severeanus <sup>3</sup> : il repose debout, les jambes croisées, un bras appuyé sur l'autre que soutient un flambeau renversé ; il a déposé derrière lui son arc et son carquois.

Le sphinx, dont nous avons vu le rôle décoratif sur les cippes, étant par ailleurs un symbole funéraire importé de l'Orient, il était indiqué d'arriver par lui à la scène d'Œdipe résolvant l'énigme <sup>4</sup> et même à toute l'histoire de ce roi, assombrie par le meurtre de Laius <sup>5</sup>.

1. Reinach, *Reliefs*, II, p. 447, 3 ; III, p. 110, 3 ; 113, 2 ; 252, 2 ; 294, 2 ; 295, 1.

2. *Ibid.*, II, p. 535 ; Robert, *Sarhophag-Reliefs*, III, 1, 24, 83.

3. Altmann, *Grabaltäre*, fig. 201 b.

4. Robert, *op. cit.*, II, 60, 182 (Reinach, *Reliefs*, III, p. 305, 1) et 65, 205 (Reinach, II, p. 228, 1).

5. Couvercle d'un sarcophage du Latran, Reinach, *op. cit.*, III, p. 278, 2.

Pareillement, la signification mystique de la Sirène conduisait à reproduire un épisode des aventures d'Ulysse <sup>1</sup>. Cet épisode prenait encore un autre sens : l'art étrusque avait transmis à Rome le thème du voyage de l'âme vers les Enfers ; ce voyage se faisait parfois en char, mais plus souvent en bateau — la mer était au besoin suffisamment indiquée par des dauphins, des Néréides et des Tritons <sup>2</sup>. Dès lors, moyennant quelque bonne volonté, toute navigation légendaire devenait celle du défunt sur le fleuve infernal. Un sarcophage de la villa d'Hadrien <sup>3</sup>, maintenant à Londres, reproduit trois mythes maritimes : Ulysse auprès des Sirènes, les Argonautes aux Symplégades, Bacchus et les pirates. Nous retombons ainsi dans l'allégorique mythologique, par l'intermédiaire d'un symbole plus ou moins oublié. Sur les cippes, l'image seule d'un navire peut suggérer la même idée <sup>4</sup>, mais également se référer aux fonctions du défunt sur la terre <sup>5</sup>.

Celles-ci n'intéressent pas que le passé ; une curieuse combinaison, spécifiquement grecque, mais conservée sous la domination romaine, évoque l'existence continuée par delà la tombe : beaucoup de *stèles-portes* découvertes en Asie Mineure sont décorées d'objets domestiques éparpillés sur les vantaux <sup>6</sup> : chaussures, clefs, peignes, miroirs, quenouilles, paniers, instruments divers des métiers. Volontiers, en effet, on indiquait par une porte close ou entr'ouverte (fig. 327) l'entrée du royaume de Pluton <sup>7</sup>, motif qu'ont connu tous les peuples de l'antiquité. Sur l'un de ces monuments, deux Victoires, debout de chaque-côté, tirent à elles les vantaux <sup>8</sup>.

Cette vie terrestre prolongée se conciliait du reste avec une vie nouvelle inaugurée dans le séjour des morts : ici l'influence de la Grèce et de la Grande-Grèce a été considérable ; elle a introduit les doctrines dionysiaques qui promettaient pour l'au-delà un état de félicité, où l'érotisme même avait sa part. Félicité que chacun concevait à sa manière : certains soldats au camp résumaient leurs

1. Reinach, *Reliefs*, II, p. 520, 1 ; III, p. 155. 2. Robert, *op. cit.*, II, 52, 142).

2. Altmann, *Grabaltäre*, p. 26, fig. 19 ; p. 81 et suiv., n° 13-14, fig. 68-69.

3. S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 520, 1.

4. Altmann, *Grabaltäre*, p. 79, n° 39.

5. *Ibid.*, p. 252.

6. F. Noack, *Ath. Mitth.*, XIX (1894), p. 315-334 ; Mendel, *Sculpt. du Mus. ottom.*, III, p. 296 et suiv.

7. *Mus. Capitol.*, pl. xxxiii, n° 35 A ; Altmann, *op. cit.*, p. 54, n° 9, fig. 46 ; p. 119, n° 117, etc.

8. Altmann, *ibid.*, p. 101 et suiv., n° 83, fig. 85.

espérances par l'image d'une Bacchante dévêtue <sup>1</sup>. Mais d'habitude les allusions étaient, ou plus compliquées — cortèges dionysiaques, triomphe de Bacchus, Ariane consolée par lui —, ou plus subtiles : c'était un rameau de vigne <sup>2</sup>, une branche de lierre, la plante toujours vivace, le pin rappelant plutôt celui qu'on plantait devant la porte pendant l'exposition du corps, un panier rempli de ces fruits que le même dieu avait fait naître et qu'on rattachait aussi

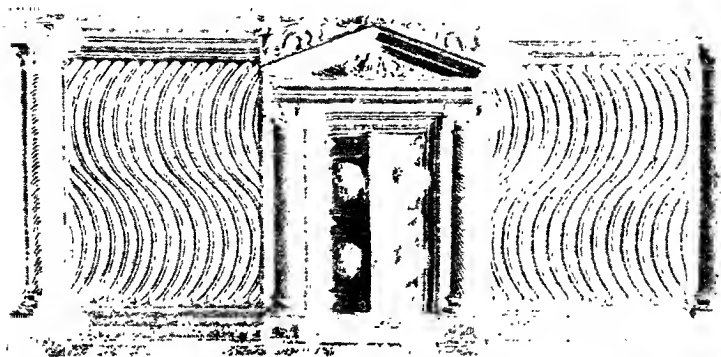


Fig. 327. — La porte du tombeau (Cliché Moseioni).

au culte d'Aphrodite. Les fleurs se mêlaient aux fruits et l'oiseau-âme y prenait son festin. Parfois seulement, associant les pensées de joie et de deuil, on figurait la corbeille renversée, devant laquelle s'arrête la panthère dionysiaque <sup>3</sup>. Quelques animaux sont sculptés sur les autels funéraires en raison de leur caractère à la fois érotique et chthonien, surtout le coq, le lièvre et le serpent, dont la tête émerge de la ciste mystique <sup>4</sup>, représentant l'âme du défunt, et qui est souvent encore enroulé autour d'un arbre, d'une colonne ou d'un autel ; on voit alors en lui le mort devenu *agathodaimon*, génie tutélaire qui veille sur les vivants.

La spéculation orientale propagea des formules nouvelles. Sur

1. Stèles de Germanie : S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 52, 6 : 72, 2.

2. Les scènes de vendanges sur les cippes sont sans doute plutôt le souvenir d'une profession. Altmann, *op. cit.* p. 251).

3. Altmann, *ibid.*, p. 91, n° 60. Corbeille renversée, dans le fronton d'une urne du Louvre : *ibid.*, p. 67, n° 13, fig. 60.

4. *Ibid.* p. 263, 266.

un cippe de l'époque d'Auguste, au-dessus des portraits des défunts, les bustes affrontés des Vents, des Tritons et des dauphins, avec deux lions qui s'y ajoutent, évoquent l'envolée des âmes à travers les éléments : l'air, l'eau et le feu <sup>1</sup>. Certains hommes, enfin, passant de la vie à la mort, y acquièrent une condition vraiment divine ; la sculpture funéraire ne craint pas de traduire l'ascension aux sphères célestes des simples particuliers, comme elle l'eût fait pour les princes : le buste du mort ou de la morte est enlevé dans les airs par un aigle ou un paon aux ailes étendues. Cette double *consecratio* s'observe sur les deux faces d'un autel du Vatican <sup>2</sup>. On a démontré <sup>3</sup> que l'aigle funéraire est l'oiseau du Soleil, chargé de porter les âmes, en particulier les âmes royales, vers l'astre qui les a créées, et que ce symbolisme, qui a son origine en Chaldée, fut transmis à l'Occident par les Syriens.

1. *Jahreshefte des österr. Institutes*, XII 1909, p. 226, fig. 114 ; cf. Fr. Cumont, *ibid.*, *Beiblatt*, p. 213.

2. Altmann, *Grabaltäre*, p. 279, fig. 207 a et b.

3. Fr. Cumont, *Rev. de l'hist. des religions*, LXII (1910), p. 119-163.

---

## CHAPITRE IX

### RELIEFS A SUJETS HISTORIQUES ET MILITAIRES

SOMMAIRE. — I. Originalité de la série. — II. L'art augustéen. — III. De Tibère aux Flaviens. — IV. L'apogée. Époque de Trajan. — V. Hadrien et les Antonins. — VI. Le III<sup>e</sup> siècle et l'époque constantinienne.

Nous pouvons réunir ces deux ordres de sujets : la plupart des reliefs historiques tendent à glorifier les succès des armes romaines, et s'il est des sujets guerriers qui ne rentrent point parmi ceux-là, on les trouvera presque toujours dans les reliefs à destination funéraire.

#### § I<sup>er</sup>. — *Originalité de la série.*

Le bas-relief historique constitue, avec le portrait, ce qu'il y a de plus original dans l'art romain ou, si l'on veut, dans l'art de commande romaine. Il exista sans doute, au point de départ, des influences étrangères, grecques principalement, et l'on s'est efforcé de les préciser <sup>1</sup>. On a revendiqué principalement, au compte des prototypes probables, les reliefs de l'école de Pergame, notamment les trophées des deux vastes portiques qui, sur l'acropole de cette ville, entouraient le sanctuaire d'Athèna Polias : c'étaient des ex-voto se rapportant aux luttes du royaume contre les Galates <sup>2</sup>. Remarquons néanmoins qu'il y a là un genre de sculpture assez spécial, qui montre non des personnes, mais des choses, du matériel de guerre, des trophées, des faisceaux d'armes entrelacées. Des documents de comparaison plus sérieux seraient fournis par certains sarcophages qui, malgré leur date tardive, reproduisent apparemment des reliefs pergaméniens : tels les combats d'Ama-

1. Edm. Courbaud, *Le bas-relief romain à représentations historiques*, Paris, 1899, 8°; G. Perrot, *Journal des Savants*, 1899, p. 531-539, 632-648, 653-671, 747-764; 1900, p. 26-44; Fr. Kopp, *Neue Jahrbücher für das klass. Altertum*, III (1900), p. 26-44.

2. Courbaud, *op. cit.*, p. 315 et suiv.

zones qui rappellent la Gigantomachie, et ces batailles contre les Gaulois que représentent des sarcophages de Rome, de Florence et de Pise <sup>1</sup>, sujets démarqués, romanisés autant qu'il se pouvait, mais où le copiste, en maintenant par oubli quelque détail de son modèle, laissait transparaître l'original hellénistique. Seulement nous ignorons si dans ces scènes s'introduisait un élément local ou chronologique; si tous n'étaient pas plutôt généralisés à la mode grecque. Ainsi, l'idée première du relief historique n'est pas née à Rome; mais, avant de s'affirmer à Pergame, cette forme d'art avait inspiré de grandes œuvres en Assyrie et en Perse, et des œuvres conçues dans le même esprit d'actualité.

Le bas-relief historique n'apparaît guère en Italie avant l'Empire. L'invasion des ouvrages d'art grec tournait les esprits vers d'autres curiosités, car ces ouvrages n'étaient que des statues ou de menus objets, seuls transportables. D'autre part, l'on n'usa d'abord sur place que d'une matière rebelle, à gros grain, jusqu'à ce que le marbre commençât d'être recherché et travaillé, ce qui n'eut lieu que tout à la fin de la République. Pourtant l'on trouve déjà de véritables reliefs historiques dans certaines représentations monétaires, remontant jusqu'au début du 1<sup>er</sup> siècle avant notre ère, et l'on peut se demander si ces types numismatiques ne sont pas copiés ou imités de quelques reliefs de pierre entièrement disparus <sup>2</sup>. De 35-32 date la base de l'autel élevé à Neptune par Cn. Domitius Ahenobarbus. Telle que Furtwängler l'a reconstituée, elle offre un curieux voisinage de mythologie et de vie réelle. Les trois plaques de Munich, consacrées au mariage de Neptune et d'Amphitrite, n'ont aucun lien avec la réalité: elles sont tout à fait dans le goût pergaménien, par la forte taille des figures relativement à la hauteur de frise, par la vigueur du modelé, la recherche des mouvements contournés, des attitudes théâtrales, la surabondance des êtres fantastiques aux proportions énormes. Juxtaposée à cet ensemble, la longue plaque du Louvre, déjà étudiée parmi les sujets religieux, produit une frappante opposition <sup>3</sup>. Cette fois nous sommes en pleine vie romaine; le détail matériel et exact a été poursuivi. Aussi le faire est-il rude et un peu gauche; néanmoins

1. S. Reinach, *Les Gaulois dans l'art antique*, Paris, 1889, 8°, et *Reliefs*. III, p. 120, 3 : 347, 2; 205 (sarcophage de la Vigna Ammendola); *Mus. Capitol.*, p. 74 et pl. xiv.

2. V. Chapot, *Bull. des Antiq. de France*, 1914, p. 245-252.

3. On la remarque dans S. Reinach, *Reliefs*, I, p. 277.

cette pièce-là vaut comme tête de série. Sans doute le sujet, pour une bonne part, a quelque chose encore de général; l'auteur a choisi une scène des plus courantes, d'ordonnance invariable, les *suovetaurilia*; mais la partie gauche du relief concerne un épisode donné et l'on ne saurait dire si le sacrificateur dressé en face du taureau n'est pas un personnage qu'une documentation moins pauvre nous permettrait d'identifier.

Notons bien en effet, après d'autres <sup>1</sup>, le sens complet de ces mots : relief historique. Aujourd'hui, la peinture d'histoire s'attache à des événements éloignés; son plus grand attrait est dans la reproduction d'un cadre, d'un milieu qui contraste avec les spectacles de chaque jour. où l'architecture, le mobilier et les costumes attirent l'œil, habitué à en voir de très différents. Il y prend un plaisir analogue à celui que procurent les recherches d'exotisme. Au contraire, l'art historique romain concourt essentiellement à la glorification *du présent*; il ne connaît aucune curiosité érudite: c'est un art de commémoration immédiate, ou à peu près, qui convient à merveille à un temps d'absolutisme, national dans cette mesure même, et qu'on dirait loyaliste si l'initiative, bien souvent, n'émanait précisément du souverain.

Pour la même raison, il tend à perpétuer le souvenir des événements qui intéressent l'empire tout entier; les événements historiques d'ordre local semblent avoir été très rarement consignés de la sorte. Citons pourtant, à titre d'exemple, les reliefs <sup>2</sup> du laraire de L. Caecilius Jucundus à Pompéi, représentant les destructions causées dans divers quartiers de la ville par le tremblement de terre de l'an 63.

Nous ne pouvons pas nous borner ici, comme dans les chapitres précédents, à faire choix de quelques scènes caractéristiques, sans nous trop préoccuper des monuments qui leur ont servi de support; car la nature de ces monuments, leur forme surtout, ont eu une influence considérable sur l'évolution du genre. Nous le reconnaitrons au mieux en suivant l'ordre chronologique.

Pour exposer de grandes scènes en relief, les Grecs utilisaient avant tout leurs temples; cette ressource a manqué aux Romains: la Rome impériale a bâti surtout des temples ioniques ou corin-

<sup>1</sup>. Par exemple, Strong, *Rom. Sculpture*, p. 37-38.

<sup>2</sup>. Thédénat, *Pompéi*. I, p. 18, fig. 9 et 10; l'un d'eux dans Baumgarten, *Hellen. rom. Kultur*. p. 157, fig. 300.

thiens; or à cette époque il est d'usage constant que les frises de ces édifices ne comportent pas d'autre parure que des motifs de pur ornement : palmettes, rinceaux, masques, bucranes, animaux affrontés, etc.; quant aux tympans, dans la règle ils restent vides. Nous rechercherons donc les sujets à étudier sur des monuments d'un tout autre genre, principalement sur les monuments triomphaux, pour lesquels les Romains ont su créer, dicter tout au moins, des types d'une indéniable originalité; mais notre enquête se poursuivra bien au delà, jusqu'aux objets de dimensions très restreintes.

## § II. — *L'art augustéen.*

Les victoires d'Auguste et de ses légats, la paix et la prospérité qui en résultèrent, avaient produit sur tous les esprits une impression profonde : elle ne tarda pas à se traduire plastiquement tout comme dans les œuvres littéraires. Le relief historique servit aussitôt à l'exaltation des mérites du prince : une idée ingénieuse fut de vouloir qu'un tableau figuré de ses exploits fît corps avec sa propre image sans l'écraser, d'où les reliefs de la statue de Prima Porta <sup>1</sup> (fig. 328). Nous possédons bon nombre de cuirasses historiées, une centaine environ <sup>2</sup>; mais la plupart ne dépassent pas le niveau médiocre de la production industrielle; il en est autrement de celle-ci qui, trouvée dans la villa préférée de Livie, fut peut-être commandée par l'impératrice, et à un artiste véritable. L'exécution aura suivi de très près les événements représentés; elle doit remonter aux environs de l'an 16 avant J.-C. Au centre, un officier romain personnifiant l'État et un Barbare, un Parthe, qui remet au premier une aigle légionnaire, capturée par cette nation lors de la défaite de Crassus, qu'Auguste a définitivement vengée. De part et d'autre, un homme, une femme, tristement assis, images de deux peuples soumis par ce prince, les Sicambres et les Cantabres, dont les costumes et attributs sont fidèlement rendus. Le reste est allégorie mythologique : dans le haut, un vieillard, le Ciel, déployant

1. Courbaud, *op. cit.*, p. 63 et suiv.; Fr. Studniczka, *Röm. Mitth.*, XXV (1910), p. 27-35. La statue paraît dériver d'un original pergaménien (K. Wölcke, *Beiträge zur Gesch. des Tropaions*, dans les *Bonner Jahrbücher*, 1911, p. 58; Ad. J. Reinach, *Rev. des Étud. grecq.*, XXVI [1913], p. 391 et suiv.); mais on n'en peut dire autant, vu leurs sujets, des reliefs de la cuirasse.

2. Cf. von Rohden, dans les *Bonner Studien R. Kekule gewidmet*, 1890, 8°.

son manteau, c'est-à-dire la voûte céleste, pour donner libre carrière au quadriga du soleil, précédé de deux figures ailées : l'Au-



Fig. 328. — Cuirasse de l'Auguste de Prima Porta (Cliché Moscioni).

rore, qui élève sa torche, la Rosée, qui tient le vase d'où va s'épandre l'onde légère et bienfaisante ; tout en bas, la Terre, selon sa physionomie habituelle. et, au-dessus des hanches de l'empereur,

Diane montée sur un cerf, Apollon citharède sur un griffon. Ce dernier groupe a peut-être pour objet une commémoration de la bataille d'Actium, à laquelle les Romains croyaient que ces deux divinités avaient pris part; cette participation fut même célébrée dans une frise monumentale du plus beau style, dont il ne reste plus qu'un fragment passé d'une collection particulière de Munich au musée de Budapest <sup>1</sup>: Apollon lyricine, assis, est appuyé contre un trépied; derrière, trois personnages, dont un *tubicen*, s'avancent processionnellement.

On notera ici l'adroite disposition des plans; la sensation de profondeur serait relativement facile à créer dans une frise avec base d'appui, où peut trouver place le haut-relief, presque ronde bosse. Sur une cuirasse il convenait de se borner à une faible saillie; admirons donc, comme figure de fond, ce chien, au contour finement dessiné, qui se profile derrière son maître. Dans cette œuvre, mythologie et histoire ne sont plus séparées comme sur l'autel d'Ahenobarbus; elles sont entremêlées et harmonisées.

Le progrès se marque plus encore sur l'*Ara Pacis*, où la mythologie recule en ce qu'elle couvre une surface infiniment réduite. Laissons la répartition des reliefs, sur laquelle les fouilles récentes n'ont point encore réussi à projeter la lumière <sup>2</sup>, et même la forme générale du grand autel <sup>3</sup> dont l'analogie avec celle de l'autel de Pergame n'est point prouvée. Il reste indubitable que de longues zones ininterrompues faisaient le tour du monument, à l'intérieur et au dehors peut-être, indubitable aussi que la partie purement décorative et mythologique le cédait en importance au sujet essentiel: ce sujet, c'était la procession solennelle qui tous les ans, le 30 janvier, devait amener au pied de cet autel les prêtres et magistrats de la cité et s'achever par des *suovetaurilia*. Sujet d'ordre général et d'intérêt permanent, remarquons-le; la fête en question est appelée à se reproduire durant de longues années, avec le cérémonial traditionnel que maintiendra le conservatisme religieux; et, en cela, l'*Ara* dédiée au début de l'an 9 avant J.-C. rappelle encore la conception hellénique.

1. Strong. *Rom. Sculpture*, pl. vii; S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 115, 1.

2. Voir la littérature récente dans S. Reinach, *Reliefs*, I, p. 232 (et les additions en tête de ce vol.); cf. aussi Étienne Michon, *Monuments Piot*, XVII (1910), p. 157-180. A titre de curiosité, signalons la restauration de Durm, *Baukunst der Römer*, fig. 80.

3. Cf. plus haut, p. 141.

Mais une nouveauté considérable s'y fait jour. Le Sénat, auteur de la dédicace, entendait honorer Auguste, par suite, donner à l'ouvrage un intérêt actuel, de circonstance ; l'artiste obéit à ce dessein en multipliant les portraits. Car ce sont des portraits, au moins pour la plupart, ces effigies groupées en rangs serrés sur les plaques fâcheusement dispersées entre des collections diverses : Louvre, Vatican, musées des Offices et des Thermes <sup>1</sup> ; et l'ingéniosité des archéologues s'est évertuée à mettre un nom sur chacun <sup>2</sup>. Par malheur, plus d'une de ces têtes est une maladroite restauration moderne ; quant aux autres, ce sont bien des portraits, mais dans le goût du temps, donc idéalisés ; de là l'air de famille si visible, exagérant encore une ressemblance qui devait exister entre gens unis par le sang. L'absence de barbe, les couronnes qui masquent les chevelures, amoindrissent encore la part individuelle des physionomies, et enfin la comparaison avec des bustes sans regard est difficile, car dans les reliefs de l'*Ara* la pupille de l'œil est bien souvent creusée. Bornons-nous à affirmer que la maison impériale est là, peut-être au complet, mais entourée de beaucoup de personnages officiels, parmi lesquels on risque de la confondre. Évidemment le cortège était en deux moitiés, car, suivant les fragments, les personnages vont de droite à gauche ou en sens inverse. Sur l'une des plaques on voit des licteurs qui semblent ouvrir la marche ; peut-être est-ce le commencement d'une des deux moitiés (fig. 329).

Comme le dit fort bien Mrs Strong <sup>3</sup>, cette œuvre aura gagné à n'être connue que par débris. Il paraît très probable que l'ensemble eût dégagé pour nous une impression de monotonie ; on n'y échappe pas, rien qu'à rapprocher deux morceaux. Mais chaque fragment en lui-même est séduisant : « certains détails sont charmants de grâce familière et naïve : un petit garçon se suspend à la toge d'un personnage déjà vieux, sans doute son grand-père, et, sentant une main se poser sur sa tête, se retourne vers la jeune femme qui le suit ; un autre, par un joli geste d'en-

1. En dehors de la grande publication d'Eug. Petersen, *Ara Pacis Augustae*, Vienne, 1902, 4<sup>e</sup>, on les trouvera réunies dans quelques ouvrages plus accessibles : Courbaud, *op. cit.*, p. 77 et suiv. ; Strong, *Rom. Sculpture*, p. 39 et suiv., pl. viii et suiv. ; Reinach, *Reliefs*, I, p. 232 et suiv. : en partie seulement dans Baumgarten, *op. cit.*, p. 448 et suiv., pl. ix.

2. Cf. Strong, *op. cit.*, p. 49.

3. *Ibid.*, p. 54.

fant joueur, saisit deux doigts de sa mère <sup>1</sup>. » La variété résulte, dans chaque panneau, de la différence des âges, des statures, du mélange des sexes, de l'opposition entre les figures de profil, de trois quarts, de face, ou même tournées vers l'arrière, de certains attributs ou insignes : faisceaux, hache du *popa*, *apex* des flamines,



Fig. 329. — Cortège : fragment de l'Ara Pacis (Cliché Moscioni).

statuette de Lare que tient en main un jeune spectateur. Malgré ces détails réalistes, l'effet général est sévère, imposant, religieux; l'esprit de la vieille Rome plane encore sur ce défilé. Une conquête de la technique, c'est la sensation de masse, de foule pressée, à laquelle ont suffi deux plans superposés, rarement trois; mais de la seconde rangée on n'aperçoit guère que les pieds et les bustes, quelquefois à peine dégagés du fond, sur lequel leurs silhouettes sont comme tracées à la pointe.

### § III. — De Tibère aux Flaviens.

Il existe dans notre documentation de fâcheuses lacunes. Après l'Ara Pacis, durant un intervalle de près d'un siècle, il faut nous

<sup>1</sup>. Courbaud, *op. cit.*, p. 79 et suiv.

contenter, pour suivre l'évolution du genre, de petits monuments comme les pierres gravées ou les pièces d'orfèvrerie : du reste ils doivent être, dans quelque mesure, des reflets de quelques compositions plus vastes qui ne sont point parvenues jusqu'à nous.

Il est difficile de dater exactement les deux skyphos du trésor de Boscoreale<sup>1</sup> que nous allons étudier; on peut les placer en gros sous le règne de Tibère; ils témoignent déjà d'une avance notable sur les reliefs de l'*Ara Pacis*. Chacun d'eux comporte deux sujets, séparés par les anses. Sur le premier vase, c'est d'abord Auguste maître et pacificateur de l'univers : drapé dans sa toge, tenant le globe et le *volumen*, il est assis sur la chaise curule aux pieds recourbés; deux groupes s'avancent vers lui à droite et à gauche : en tête de l'un d'eux, une femme *Virtus*? Vénus? Livie divinisée? portant la Victoire; derrière elle le Génie du peuple romain avec la patère et la corne d'abondance, flanqué d'un petit Éros, symbole de prospérité; enfin la déesse Rome casquée et qui tenait une lance disparue; en vis-à-vis, Mars ou Agrippa? précède le cortège des provinces soumises: l'une de ces figures a, en effet, le front surmonté d'une trompe d'éléphant; c'est l'Afrique. La seconde composition se déroule autour de l'empereur comme centre. Son siège est cette fois la *sella castrensis*, pliant léger aux branches droites; six licteurs l'environnent, avec deux officiers de la garde prétorienne: il reçoit quelques barbares introduits par un légat, peut-être le jeune Drusus, et que leur costume désigne pour des Germains: un homme mûr agenouillé présente son enfant qui tend les bras, un autre est incliné, mais reste debout, pour n'être pas caché par le premier: enfin, savante gradation, un troisième, très droit, a assis un bambin sur ses épaules, d'où ce dernier observe toute la scène. Nous retrouverons ailleurs quelques-uns de ces motifs de détail, mais ils n'auront plus la note ici prédominante, la grâce. A un point de vue plus technique, le ciseleur a résolu deux grosses difficultés: avec un très petit nombre de personnages et en utilisant adroitement la courbure du vase, il a donné une impression de foule et de profondeur, particulièrement frappante dans la seconde scène (fig. 330).

1. Les meilleures planches ont été publiées par A. Héron de Villefosse dans les *Monuments Piot*, V (1899), pl. xxxi à xxxvi (nos fig. 330-331 sont tirées des pl. xxxi. 2 et xxxv. 1); cf. Strong, *op. cit.*, pl. xxvii à xxix; au point de vue du détail de la représentation, sinon de l'effet, voir les nombreux dessins au trait dans S. Reinach, *Reliefs*, I, p. 92-97.

Les sujets du deuxième skyphos sont pour nous moins entièrement nouveaux. D'une part, un cortège officiel (fig. 331) ; dans un



Fig. 330. — Hommage de Barbares à Auguste.



Fig. 331. — Cortège consulaire de Tibère.

char richement orné, tiré par quatre chevaux, est debout un homme jeune tenant le sceptre et la branche d'olivier ; un autre, placé derrière lui, le couronne ; à la suite, des gardes du corps avec des

rameaux. Le dignitaire couronné est reconnu de tous pour Tibère; il y a doute sur la date et l'occasion du cortège <sup>1</sup>, que précède le taureau, paré pour le sacrifice qui constitue la seconde scène (fig. 310).



Fig. 332. — Grand Camée de Vienne.

exactement conforme au type rencontré ailleurs, notamment sur l'*Ara Pacis*. Remarquons l'effet de lointain obtenu pour le temple, grâce encore à la courbure de la panse.

1. MM. Héron de Villefosse et S. Reinach admettent qu'il s'agit du cortège consulaire de Tibère (13 avant J.-C.) et de la *nuncupatio votorum* avant son départ, l'an d'après, pour la Pannonie. Ainsi l'on ne sépare guère, chronologiquement, les deux scènes. Pourtant la première a plutôt l'air d'une pompe triomphale: Mrs Strong (*op. cit.*, p. 86, note) la met en rapport avec la campagne de Germanie de 8-7 av. J.-C.

Deux célèbres camées méritent aussi de prendre place dans cette série; leur conception est éminemment monumentale, en dépit des faibles dimensions de l'objet <sup>1</sup>.

La *Gemma Augustea* de Vienne (fig. 332) est une sardonix à deux couches, divisée en deux registres, celui d'en haut justement un peu plus grand que l'autre, car il contient la scène essentielle, qui fait suite en quelque sorte à celle du dernier skyphos de Boscoreale, le triomphe pannonien de Tibère. Pourtant Auguste y occupe la place la plus en vue : il trône sceptre en main, tel un dieu, dans une demi-nudité héroïque; sa droite tient le *lituus* indiquant que Tibère a triomphé sous ses auspices; à ses côtés la déesse Rome, avec le casque et la lance <sup>2</sup>; tous deux ont pour escabeaux des boucliers; entre leurs têtes, le signe du capricorne sous lequel l'empereur est né. L'Univers lui pose une couronne de chêne; le Ciel — ou l'Océan — s'appuie sur son trône; en avant, la Terre avec deux enfants; au delà de Rome, un homme jeune en équipement de guerre, qui doit être Germanicus, et enfin, composition audacieuse, un bige vu de trois quarts du côté arrière. Du char, conduit par la Victoire, descend Tibère en toge, couronné et muni du sceptre; il va s'agenouiller devant Auguste vers lequel se dirigent ses regards <sup>3</sup>. En opposition avec cette scène, où domine un calme majestueux et serein, le registre inférieur offre une composition mouvementée : des soldats romains érigent un trophée : ils ont placé des armes au sommet d'un tronc d'arbre qu'ils s'apprêtent à planter verticalement; dans le nombre est un bouclier au type du scorpion, constellation sous laquelle naquit Tibère. Deux captifs pannoniens, un homme aux bras liés, une femme la tête dans les mains, sont déjà assis à la place qu'ils occuperont au pied de l'arbre; symétriquement on en joindra deux autres, que des soldats traînent par les cheveux. Ce superbe ouvrage est probablement de Dioscoride, graveur grec du I<sup>er</sup> siècle; les deux zones sont isolées, suivant un usage hellénique; l'Empire plane au-dessus des vaincus.

Cette dernière idée ne s'affirme pas moins dans le Grand Camée de la Bibliothèque Nationale, d'un relief encore plus saisissant, grâce

1. Celui de Vienne mesure 187 × 223 millimètres.

2. Couple peu différent sur un autre camée de Vienne (S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 145, II).

3. Chose singulière, dans cette zone, la pupille est marquée aux yeux de tous les personnages masculins, et de ceux-là seulement.

aux cinq couches de la sardonix (fig. 333). Le registre inférieur est cette fois réduit presque à rien : captifs parthes et germains y sont



Fig. 333. -- Grand Camée de France.

empilés, comme dans une geôle souterraine. Au-dessus, ce n'est plus une simple glorification, c'est une apothéose : tout à fait dans le haut, Germanicus, chevauchant un Pégase, est reçu dans l'Olympe par une figure allégorique, sans doute Énée, tenant le

globe du monde et qui porte Auguste diadémé; au delà, un autre de leurs parents, peut-être Néron Drusus. Au centre Germanicus, au moment d'aller guerroyer contre les Parthes (17 après J.-C.), salue Tibère et Julie; sa mère, à ses côtés, le regarde avec sollicitude; tout près, sa femme Agrippine et Caligula enfant, jouant au soldat; à l'autre extrémité, le fils de Tibère, Drusus, et sa femme. Drusus porte un trophée et lève un bras; ce double geste rattache sur la droite le groupe central à celui du héros, comme le salut de Germanicus le fait sur la gauche. La composition est très clairement ordonnée; les jeux de lumière, facilités par la multiplicité des couches, mettent en pleine valeur la silhouette d'Auguste au-dessus du corps sombre qu'elle surmonte et celle des deux personnages trônants. Symbolisme et réalité sont unis, mais le symbole prend forme nettement romaine.

Les monuments examinés jusqu'ici évoquent la guerre, en montrent les résultats, mais ne représentent pas la guerre elle-même, la bataille: l'art romain va y arriver. Une sorte d'édifice nouvellement répandue, l'arc de triomphe, était toute désignée pour les scènes de combat. Nous ignorons absolument les plus anciens. Celui d'Orange (plus haut, fig. 41) est un des premiers à nous offrir un tel genre de sujets<sup>1</sup>; on y discerne des rencontres de fantassins gaulois et de cavaliers romains; mais les reliefs sont si obscurs à bien des égards, si endommagés, d'un style si nettement local, malgré les influences pergaméniennes, que nous en pouvons faire abstraction comme des autres arcs celto-gallo-romains (Suse, Carpentras), de la même date approximative (fin de la République et début de notre ère).

On a rattaché longtemps à celui de Claude<sup>2</sup>, entièrement détruit, des reliefs médiocres à sujets militaires qui semblent décidément bien postérieurs<sup>3</sup>. Le premier arc franchement romain que nous connaissions est celui de Titus, commémorant ses victoires de Judée, et qui ne fut élevé — terminé tout au moins — que sous Domitien (plus haut, fig. 39). Il a beaucoup souffert au moyen âge et les reliefs sont très dégradés<sup>4</sup>. Que vont-il nous

1. Espérandieu, *Bas-reliefs*, I, p. 190 et suiv.; S. Reinach, *Reliefs*, I, p. 200-204. L'arc de Pola (Reinach, *ibid.*, p. 226, vers 30 av. J.-C., n'a que des frises d'armes du type pergaménien. Sur ces arcs, voir plus haut, p. 80 et suiv.

2. Courbaud, *op. cit.*, p. 117 et suiv.

3. Cf. Stuart Jones, *Papers of the British School at Rome*, III (1906), p. 215 et suiv.

4. L'ensemble est donné par S. Reinach, *Reliefs*, I, p. 273-276, d'après des gravures du xvii<sup>e</sup> siècle J. de Rubens, Bellori, d'une fidélité très suspecte.

montrer de nouveau ? Négligeons les panneaux secondaires : les deux Victoires des écoinçons, Titus enlevé dans les airs par un aigle à la clef de voûte. On ne juge qu'imparfaitement de la frise, étroite et haut placée ; toutefois le sujet est très clair : c'est le banal cortège de sacrifice, procession de victimes et de victimaires, que renouvelle un seul détail, la statue du Jourdain portée sur un brancard. Aucune audace technique, un recul plutôt : les personnages défilent sur un seul rang.

Mais les deux scènes maîtresses sont sous la voûte. Le sujet de

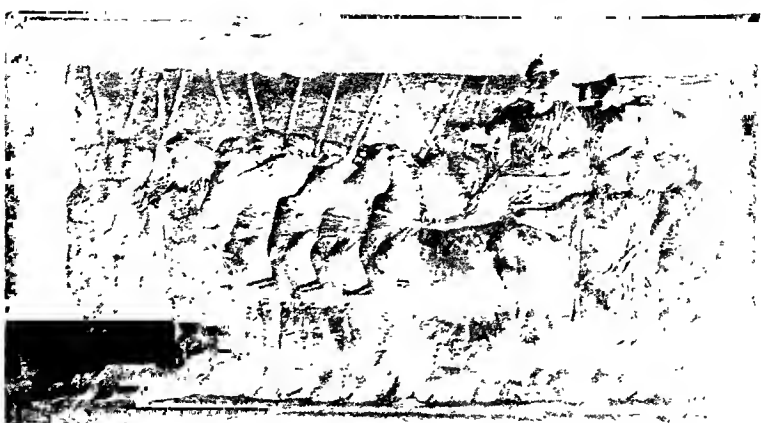


Fig. 334. — Triomphe de Titus (Cliché Brogi).

l'une d'elles (fig. 334) abonde en prototypes : Titus est debout dans son char ; la Victoire, derrière lui, fait le geste rituel du couronnement ; la déesse Rome guide le quadriges ; le Génie, demi-nu, du peuple romain est au milieu de la foule. Dans le fond, toute une forêt de faisceaux et de hastes, dressés sans monotonie, renforce la haute allure de tout le morceau. Des deux, c'est le plus hardi de facture : la réalisation s'en est ressentie : l'attelage est de trois quarts, le char de face ; on dirait qu'il parvient à un tournant de rue un peu brusque. L'artiste voulait qu'il parût venir droit sur le spectateur ; mais l'erreur de perspective est par trop forte. Quelle merveille de relief en revanche ! Combien de plans super-

mais peut-être reflétant un état de conservation meilleur que celui d'aujourd'hui.

posés ? Trois, a-t-on pensé ; nul ne le sait ; les transitions sont insensibles ; pas de fond proprement dit, sauf dans le haut de la composition. Il n'y a que dix-huit personnes, et c'est une vraie foule qui semble frémir d'enthousiasme et s'agiter.

Le panneau d'en face (fig. 335) n'est que la suite du premier ; le

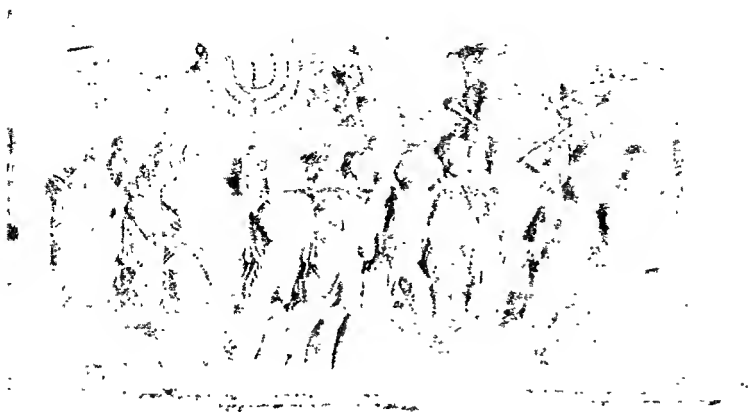


Fig. 335. — Le butin pris aux Juifs sous Titus (Cliché Brogi).

sculpteur n'a point encore su approprier les sujets à leur cadre. C'est maintenant la procession des dépouilles qui défilait derrière le char. L'exécution se heurtait à de bien moindres difficultés : rien que des silhouettes de profil, à part deux ou trois têtes. Mais il y a un bel effort de réalisme, des plus décoratifs. Voici, porté sur des brancards, le butin arraché au temple de Jérusalem : le chandelier à sept branches, la table d'or des pains de proposition, avec les deux vases où brûlait l'encens, les trompettes d'argent annonçant les fêtes ; et pour couvrir le fond du tableau, quelques-unes de ces pancartes fixées au haut d'une hampe, où se voyaient les noms des peuples vaincus et de grossières peintures de batailles. Le tout s'engouffre sous un arc, dont la perspective est meilleure que celle de l'autre cadre, mais dont le cortège ne paraît pas trouver l'axe. Néanmoins on est frappé avant tout par l'élan général du groupe, savamment gradué. Les derniers figurants sont droits et calmes ; les premiers, courbés sous le fardeau, semblent hâter le pas pour rejoindre le char rapide. Enfin remarquons, pour la première fois,

une science des effets de lumière et d'ombre qui donne le maximum d'illusion. Wickhoff<sup>1</sup> plaçait à cette époque une conception nouvelle, qui fait creuser les figures à des profondeurs diverses dans le marbre, dont le niveau originel reste indiqué par le rebord faisant saillie, de manière à donner la sensation de l'espace qui les entoure; le fond perd son caractère de surface neutre n'ayant d'autre office que de permettre le silhouettage des figures. Petersen et Mrs Strong ont fait remarquer que ce procédé se rencontre déjà dans l'*Ara Pacis*: à vrai dire, il y est plutôt en germe; il s'ébauche et va prendre ensuite plus de développement.

#### § IV. — L'apogée. Époque de Trajan.

Nous n'avons donc encore vu, si l'on omet les monuments celto-romains, que des tableaux de la gloire militaire, et non de la mêlée qui y conduit. Est-ce un goût persistant pour les scènes d'allégresse, un reste de cette urbanité à fond d'optimisme et de sérénité, qui caractérisait l'art augustéen? Les vrais panoramas de batailles, les scènes de vigueur et de violence vont apparaître sous Trajan. Mais ce prince ne fut pas seulement un conquérant, et les premiers reliefs de nous connus exécutés sous son règne se réfèrent évidemment, quelque doute qui subsiste sur l'interprétation, à des événements pacifiques. Aux balustrades sculptées découvertes non loin des Rostres, deux sujets<sup>2</sup> ont pour théâtre le Forum romain: à l'extrémité de chacun se dresse la statue de Marsyas sous le figuier sacré; dans le fond apparaissent la Curie, les basiliques Émilienne et Julienne, les temples de Saturne et de Vespasien. Ce souci du détail précis, qui localise l'action, est un trait de caractère romain et en particulier de l'art de cette époque. Le répertoire des sculpteurs s'enrichit en outre d'un nouveau thème, l'*adlocutio principis*: ici les Rostres mêmes servent de tribune; Trajan est entouré de ses lieutenants et il vient d'annoncer aux assistants qui l'acclament la mesure consignée dans le *volumen* qu'il tient à la main: il a consenti à de petits agriculteurs des prêts hypothécaires, dont l'intérêt sera employé à l'entretien des enfants pauvres. Quelques hommes

<sup>1</sup> *Roman Art*, Londres, 1900, 4<sup>e</sup>, p. 78.

<sup>2</sup> Strong, *Rom. Sculpture*, pl. xlv; Reinach, *Reliefs*, I, p. 278-279; Baumgarten, *Hellen. röm. Kultur*, fig. 238 et 262, p. 413 et 422. Nous laissons de côté les victimes des *suovetaurilia* mentionnés dans les sujets religieux.

transmettent la bonne nouvelle à ceux des derniers rangs, trop éloignés pour entendre ; de là quelque variété dans les attitudes. A droite du même panneau on retrouve l'empereur assis sur son *tribunal* devant la basilique et, d'après l'interprétation générale, recevant l'Italie — une femme drapée, un enfant sur le bras — qui lui rend grâces de tant de bienfaits envers ses fils indigents. Les deux tableaux se relient très bien par la donnée, mais non certes par l'exécution.

Le second relief échappe à cette critique. Il est encore plus endommagé que le premier : on distingue toutefois, sur la droite, l'empereur au pied des Rostres, regardant un groupe d'hommes à courtes tuniques qui apportent et empilent des liasses de documents (fig. 336). On admet d'ordinaire qu'il va faire brûler les rôles



Fig. 336. — Trajan faisant détruire les rôles de l'impôt (Cliché Brogi).

où est inscrit l'arriéré des sommes dues au fisc pour le vingtième des héritages, impôt dont il accorde la remise à toute une catégorie de citoyens. Ainsi les deux reliefs se font pendant. On n'y remarque aucun progrès de la virtuosité ; l'auteur n'a point cherché le morceau de bravoure ; les plans sont peu nombreux, très simples, comme le décor de la moulure supérieure. Ce qui domine, c'est un accent de vérité.

Cette note est encore sensible, malgré l'allégorie obstinée à repaître, dans les reliefs de l'arc de Bénévent <sup>1</sup>. Le choix de cette ville s'explique : près d'elle demeuraient des paysans qui profi-

1. Strong, *ibid.*, p. 214-223 ; Reinach, *op. cit.*, 1, p. 58-66.

tèrent, comme emprunteurs, des institutions alimentaires de Trajan, et l'empereur y séjourna avant de partir pour sa dernière expédition. Les commentateurs <sup>1</sup> de cet ouvrage grandiose, un peu moins effrité que la plupart, ont distingué plusieurs groupes de sculptures : les unes, sur la face regardant la ville, concernent la politique intérieure de Trajan ; les autres, tournés vers la campagne, sa politique extérieure. Distinction plus subtile que sûre, qui n'est pas vraiment nécessaire. Sur la première face, à l'attique, on voit d'une part — groupe superbe, mais trop inspiré de modèles grecs pour nous arrêter — la Triade capitoline et autres dieux attendant l'arrivée de Trajan, qui paraît à même hauteur de l'autre côté de l'inscription ; suivi d'Hadrien et des licteurs, il gagne le temple de *Jupiter Custos*. Négligeons les frises banales ; sur les deux pylônes : Rome, ou *Virtus*, amène à l'empereur des vétérans en toge, qui vont peut-être recevoir des lots de terre — ainsi se justifierait la présence de deux divinités rurales, Diane et Silvain — ; trois délégués d'une cité maritime abordent Trajan ; au fond Hercule, entre Apollon et *Portunus*. Les deux panneaux inférieurs sont plus obscurs : Trajan s'avance encore, avec son entourage habituel, et une réunion énigmatique semble l'attendre.

Sur la face externe, à l'attique, autre groupe, mutilé, de divinités, à gauche *Liber, Libera*, Diane et Silvain (ce ne sont plus des divinités gréco-romaines) ; on suppose qu'elles protègent quelque province, comme la Dacie récemment annexée ; à droite, l'empereur franchit un pont, qu'avoisinent deux fleuves personnifiés ; une figure de femme (une province, la Mésopotamie, dit-on, qui répondrait à la Dacie) s'agenouille devant lui. Puis, sur les pylônes, Mars et *Virtus* présentent deux militaires à Trajan ; l'Italie agricole, identifiée par le soc de la charrue, et que Mars accompagne et protège, accueille les enfants élevés par l'empereur, en présence de celui-ci et de deux divinités imprécises. Tout en bas, des Germains jurent fidélité ; Jupiter assiste à la scène ; enfin nous aurions la traduction plastique et allégorique d'un épisode cité par Dion : ce jeune homme, portant la peau de lion comme Hercule, serait l'Hercule parthe venant offrir au vainqueur, avec ses hommages, un cheval dressé et un gros chien du pays. Dans le fond de ces deux derniers tableaux, deux arbres trahissent le goût du détail naturaliste.

1. Petersen, *Rom. Myth.*, VII (1892, p. 240 et suiv. ; A. von Domaszewski, *Jahreshefte des österr. Institutes*, II 1899, p. 173-192.

Deux reliefs encore, dans le passage sous la voûte, rappellent les relations de Trajan avec Bénévent : d'un côté, le sacrifice habituel du taureau devant les représentants de la cité ; vis-à-vis, une jolie scène pleine de fantaisie : l'empereur distribuant ses bienfaits, symbolisés par des gâteaux sur une table, aux enfants de Bénévent et de trois villes voisines, que figurent quatre matrones tourelées ; les petits, attentifs et joyeux, tendent leurs manteaux pour recueillir leurs parts, ou observent, juchés sur les épaules des parents (fig. 337).



Fig. 337. — Trajan distribuant ses bienfaits (Cliché Alinari).

Ce petit tableau, de genre autant que d'histoire, est le plus achevé de tout l'ensemble. L'arc de Bénévent date de 114-115 ; à première vue, l'allégorie y semble toujours encombrante ; pourtant elle se fait moins banale ; l'histoire la pénètre et même, s'il est permis de parler ainsi, la géographie. Jamais encore les artistes d'Italie n'avaient réalisé des œuvres aussi pleines, donnant si bien l'idée d'une foule compacte, avec peu d'unités. La vie y circule, sans mouvements exagérés ; partout un calme majestueux ; néanmoins, plus de personnages défilant comme sur un écran ; et même la prédominance des figures de face a quelque chose d'un peu théâtral peut-être, mais d'une singulière énergie.

Est-ce le lieu de faire état des huit médaillons circulaires encastrés dans cette mosaïque à remploi qu'est l'arc de Constantin ? A qua-

rante ans près on les date <sup>1</sup>, mais on ne peut que très difficilement les renfermer dans de plus étroites limites : d'autant que les retouches sont manifestes ; des têtes, notamment, furent modifiées dès le III<sup>e</sup> siècle. N'était la ressemblance, donnée à l'une d'elles, de Claude le Gothique, qui se réclamait d'une origine flavienne, on ne verrait guère comment remonter jusqu'à Domitien. Examinons les sujets.

A ce point de vue, les médaillons forment un tout, et dès lors pourquoi, comme quelques auteurs, supposer un long arrêt dans l'exécution ? Il y a quatre reliefs à scènes religieuses : sacrifice à Apollon (fig. 338), dieu de la libre nature, qui fait naître le gibier ;



Fig. 338. — Sacrifice à Apollon (Cliché Alinari).

sacrifice à Hercule, le héros à la peau de lion ; consécration à Silvain d'un butin de chasse ; sacrifice à Artémis, chasseresse elle-même ; et quatre à scènes cynégétiques : départ, poursuite du sanglier (fig. 339), de l'ours ; halte ou clôture devant le lion étendu mort. Or Trajan était grand chasseur, mais Hadrien également, et de-ci de-là on croit reconnaître le visage d'Antinoüs ; ces fragments se placeraient donc

1. Les opinions en présence sont résumées par S. Reinach (*Reliefs*, I, p. 238), qui hésite. Les reliefs sont reproduits *ibid.*, p. 250-251 et dans Strong, *Rom. Sculpture*, pl. XI-XII, qui, après Stuart Jones, les place sous les Flaviens (p. 131 et suiv.). Frothingham, *American Journal of archaeology*, 2<sup>e</sup> série, XIX, 1915, p. 367-384, tient pour Domitien.

au plus tôt vers le milieu du règne d'Hadrien. Le style surtout conduit à cette conclusion : on constate un retour, caractéristique de cette époque, à l'isocéphalie, évitée avec soin depuis de longues



Fig. 339 — Chasse au sanglier Cliché Alinari

années : les têtes sont au même niveau ; on évite de les étager, et par suite on réduit les effets de perspective ; il y a là en outre un souvenir de la simplicité et de la sobriété helléniques, phénomène naturel sous un empereur philhellène ; pas de surcharge ; un fond assez généralement plat et lisse ; de l'air dans la composition ; même dans les charges vigoureuses de la chasse à courre, quelque chose d'idéalisé <sup>1</sup>.

Cette opinion prendra plus de vraisemblance encore si l'on rapproche les médaillons des quatre panneaux, engagés dans le même arc, où l'on reconnaît des épisodes de la guerre dacique <sup>2</sup>, et où la tête de Trajan s'est de même, par deux fois, muée en celle de Constantin. Devant ces compositions, sans doute de peu postérieures à

1. Un papyrus littéraire d'Oxyrrhynchos, rapproché du médaillon de la chasse au lion, induit W. Hoffa (*Röm. Myth.*, XXVII [1912], p. 97-100), à conclure que celui-là au moins proviendrait d'un monument d'Hadrien.

2. Strong, *Rom. Sculpture*, pl. XLVII-XLVIII (état actuel) ; S. Reinach, *Reliefs*, I, p. 252-253 d'après les vieux dessins de Rubens).

105 (deuxième campagne), l'impression est toute différente. Autre technique : pas de fond ; pour en masquer les moindres échappées, on a mis un arbre, une tente, des étendards ; c'est un entassement voulu, systématique <sup>1</sup>, une mêlée si furieuse que tous ceux qui y prennent part, hommes et animaux, sont comme enchevêtrés, emboîtés ; on n'en retirerait pas un sans disloquer la masse. C'est là, dans notre documentation présente, la plus ancienne des vraies scènes de guerre dans le relief romain.

A peu près contemporaines sont les sculptures d'Adam-Klissi (*Tropaeum Trajani*) <sup>2</sup>, car nous nous en tenons à la date proposée par Tocilescu et Benndorf et qui concorde avec l'inscription de 109 retrouvée dans les fouilles <sup>3</sup>. Seulement, d'après Petersen <sup>4</sup>, les guerres représentées seraient, non pas celles de 101-105, mais bien plutôt des expéditions sur le Danube contre les Germains, douze à quinze ans auparavant : les adversaires des Romains n'y rappellent pas les Daces de la Colonne Trajane ; ils sont coiffés, vêtus, armés autrement ; les armes seules se ressemblent : elles ont la même forme recourbée, mais un peu plus de longueur ; coiffures et costumes, à vrai dire, sont peu distincts. Rien de décisif. Quant à identifier les auteurs de ce rude ouvrage, implanté dans un édifice qui a dû être, au contraire, une grande œuvre d'architecture, on n'y saurait prétendre : des légionnaires romains, a-t-on supposé, ou bien des lapicides indigènes ou venus des pays voisins, notamment de la Thrace. La deuxième hypothèse ne manquerait pas d'arguments : l'illustration de cette longue frise devait offrir plus de difficulté que le dégrossissement d'une stèle funéraire ; et puis il y a, au moins pour les métopes, sinon pour les sculptures des créneaux, comme une certaine unité de facture, que n'eût pas donnée la collaboration de soldats de toute origine. Facture plus que médiocre, assurément, grossière, mais vivante, pittoresque, énergique ; on dirait des dessins d'un débutant bien doué. Les scènes se réduisent à un, deux, trois personnages, rarement plus : ce sont des combats

1. Les dégradations, très sérieuses, atténuent passablement l'effet de ces reliefs ; on en juge mieux par les dessins de Rubeis, qui semblent assez fidèles.

2. Reinach, *op. cit.*, I, p. 428-442, avec toute la bibliographie en tête. La plupart des morceaux sont au musée de Bucarest.

3. Mrs Strong s'est laissé fasciner (c'est son mot, *op. cit.*, p. 100) par les affirmations de Furtwängler « *proving (?) the Augustan date* », d'où résulterait la réapparition en province d'un très vieil art italote. Rien de plus inadmissible que cette renaissance en un pareil endroit et à pareille date.

4. *Röm. Myth.*, XI (1896), p. 302 et suiv.

singuliers, des groupes de combattants, de musiciens, de porte-enseignes, de vaincus que l'adversaire égorge ou qu'il conduit enchaînés.

Nous arrivons au chef-d'œuvre du relief historique, la Colonne Trajane <sup>1</sup> elle-même, datée de 113-114 ; elle est due évidemment à des artistes grecs, travaillant peut-être sous l'inspiration d'Apollodore de Damas. Nous en avons parlé à propos des colonnes honorifiques <sup>2</sup> ; nous n'avons à nous occuper ici que de sa décoration, de ce ruban de marbre régulier à 23 spires, qui l'enveloppe du piédestal au sommet sur près de 40 mètres de hauteur ; disposition audacieuse, extrêmement originale, qui a cependant le grave défaut d'interdire à l'observateur, où qu'il se place, une vue complète. La galerie à deux étages, imaginée par Apollodore, qui l'entourait sur le forum impérial, ne remédiait que très mal à ce désavantage. Joignons à cela l'inconvénient de rendre impossibles, dans les zones supérieures, ces plans multiples, d'un si puissant effet, où les sculpteurs étaient passés maîtres. A l'heure où ils sont enfin devenus capables de rendre la vraie perspective, les voilà contraints, pour ne rien masquer, de retomber dans la convention, d'étagér, de superposer ce qui devrait être juxtaposé, de montrer au-dessus d'un premier plan ce qui, logiquement, devrait être caché par lui. Le parti adopté permettra en revanche le rapprochement d'un nombre considérable de scènes, où l'on a compté plus de 2.500 figures, et le développement de ce que Wickhoff a appelé le style *continu*, au sens complet de l'expression, historique et artistique.

Toutefois si elle est vraie pour l'ensemble, car on suit l'ordre des campagnes, il y a des solutions de continuité, des pauses dans ce récit par images. M. Stuart Jones <sup>3</sup> distingue très bien sur la Colonne trois variétés de style : 1<sup>o</sup> *Style épisodique*, les scènes dans leur ordre naturel, mais isolées. Telles sont, au début de

1. La grande publication de C. Cichorius, *Die Reliefs der Trajanssäule*, Berlin, 1896, est si chère, si incommode, que nous renvoyons aussi à S. Reinach, *Reliefs*, I, p. 330-369, qui reproduit les planches de Bartoli : leur numérotation diffère de celle de Cichorius, fondée sur les divisions en scènes. Dans nos renvois, les chiffres romains sont ceux de Cichorius, les chiffres arabes ceux de Bartoli-Reinach. Analyse détaillée des épisodes également dans Strong, *Rom Sculpture*, p. 173-206. Voir encore les grandes photographies de Frehner, *La Colonne Trajane*, Paris, 1872-74, 1<sup>re</sup>.

2. Ci-dessus, p. 271 et fig. 140.

3. *The historical interpretation of the reliefs of Trajan's Column* *Papers of the British School at Rome*, V [1910], p. 435-459.

chaque expédition, l'*adlocutio* aux troupes, la lustration de l'armée, le conseil de guerre (10-12 = vi-ix ; 80-84 = ci-cv ; les dernières opérations à la fin de la première campagne, où l'on voit les ambassadeurs daces, à pied ou à cheval, se présenter devant l'empereur, qui, par un curieux double emploi, est figuré deux fois (23-24 = xxvii-xxviii), puis des massacres d'hommes et de bétail (25 = xxix), etc. — 2<sup>o</sup> *Style vraiment continu*, où la marche des événements se poursuit dans sa logique, sans abruptes transitions. Ainsi, au début de la deuxième campagne : on charge sur le Danube du matériel, des bêtes de somme : l'empereur se rend à bord, débarque plus loin, harangue ses troupes et part en tête des cavaliers : des éclaireurs annoncent l'approche de l'ennemi : on pourchasse les cuirassiers sarmates, alliés de Décébale, et l'on cerne son infanterie dont la nuit voit l'entière défaite ; vieillards et femmes, emmenant leurs enfants, viennent faire leur reddition ; puis les Romains élèvent un retranchement, garrottent les prisonniers et pansent leurs blessés (27-33 = xxxiii-xl). Il en va pareillement du siège et de l'assaut de Sarmizegetusa, ensemble magnifique (90-94 = cxiv-cxvi). — 3<sup>o</sup> *Style panoramique*, rapprochant des événements qui ne sont pas rigoureusement contemporains, comme les tableaux entourant la soumission de Décébale dans la première guerre 56-61 = lxxii-lxxviii) et les trois qui accompagnent la chute de Sarmizegetusa 95-103 = cxviii-cxxvi).

Nous ne pourrions suivre que dans ses traits généraux cette chronique illustrée, nous attachant surtout à en faire ressortir, par des exemples frappants, le mérite artistique et la valeur documentaire ; d'être réunis dans le même ouvrage, tous deux se trouvent rehaussés : il est beaucoup de ces tableaux sans lesquels nous serions bien mal informés de la vie militaire des Romains.

La figuration commence aux bords du Danube, gardés par des sentinelles. On y voit des tours fortifiées *burgi*, avec signaux lumineux, des approvisionnements de bois, des meules de fourrages, des barques chargées de tonneaux, et déjà se trahit un des rares défauts de la Colonne, non pas le dédain des proportions, mais une résignation excessive à les fausser : les gens sont aussi grands que les maisons, les bateaux trop minuscules pour des transports ; on en trouvera plus loin où une demi-douzaine d'hommes tiennent avec peine. L'armée franchit un double pont de bateaux près de Viminacium : le dieu Danube, plongé à mi-corps dans le courant,

favorise le passage — il y a donc, dans cette œuvre réaliste<sup>1</sup>, encore un peu de mythe et de symbole. Celui-là inutile ; mais d'autres ont leur intérêt : la Nuit, qui émerge sur la hauteur (31 = xxxviii), au plus fort d'un combat, indique qu'il continue après la fin du jour ; Jupiter fulminant au-dessus des Daces signifie un orage funeste à l'ennemi (22 = xxv). Voici maintenant une scène banale : le conseil de guerre. L'empereur, sur la *sella castrensis*, entouré des principaux chefs, discute les plans ; il est au sommet d'un *suggestus*, tribune construite en appareil régulier (10 = vi). Passons sur des sujets déjà connus par ailleurs : les *suovetaurilia* et la harangue du prince. Les victimes sont conduites autour du campement, dont la disposition intérieure est toute conventionnelle. Vient ensuite la construction d'un camp retranché ; bien des éléments semblent y concourir, la pierre, la brique peut-être et surtout le bois ; dans des scènes mouvementées, les légionnaires abattent des arbres et plantent des palissades (13-18 = xv-xx). Mais déjà commence la bataille, à laquelle participent des auxiliaires germains nus jusqu'à la ceinture ; des soldats, avec orgueil, présentent au prince des têtes coupées (22 = xxv). Tout est précision dans ce tableau : le physique des Daces, barbus, chevelus ; leur costume, longue tunique et manteau ; leurs armes, glaives, arcs ; leurs étendards, surmontés d'un dragon gueule ouverte ; les têtes décharnées plantées au bout d'un pieu, tout autour des retranchements daces incendiés, ajoutent une note des plus dramatiques. Après une scène de noyade, l'ennemi s'étant aventuré trop en foule sur une rivière gelée, on aperçoit dans le fond les auxiliaires des Daces, les cavaliers sarmates cuirassés d'écailles, comme leurs chevaux, et coiffés d'un casque en forme de tiare (26 = xxxi). Remarquons qu'ils sont trois ; c'est une autre faiblesse de ces reliefs : on ne craint pas de représenter une armée par un infime peloton. La rivière est adroitement indiquée, avec quelques audaces de perspective ; le cavalier qui va couler, et qu'un camarade, de la rive, saisit au poignet, est bien peu vraisemblable ; le cours d'eau est brusquement interrompu par une place forte, puis reprend au delà ; à l'arrière-plan on voit un amphithéâtre, dont l'intérieur se révèle malgré la hauteur des murs.

Nouvelle campagne, déjà signalée comme échantillon de style

1. Voir la scrupuleuse précision avec laquelle sont marqués les *signa militaria* 8-9 = iv-v : ils correspondent sûrement à ceux des corps engagés.

continu. Quelques détails précieux dans un demi-recul, comme ces voitures d'artillerie attelées de mulets, par malheur plus petits que les hommes (34 = XLII). L'empereur assis reçoit les hommages de ses soldats qui lui baisent la main, s'embrassent, se congratulent de la victoire acquise. Tout à côté, sans transition, par un contraste peut-être voulu, des femmes indigènes se mettent à torturer des Romains prisonniers, leur brûlant les membres et le crâne à la flamme de leurs brandons (37 = XLIV-XLV).

La campagne de 103 débute comme ci-dessus, par la traversée du Danube, les travaux du génie militaire ; mêmes fortins minuscules ; des baraquements de planches avec portières à l'entrée (45-46 = LXII-LXIII). Les cavaliers maures s'avancent, exactement conformes aux descriptions des historiens : ils chevauchent sans selle, sans bride, tête nue, laissant flotter leurs longs cheveux bouclés (47 = LXIV). Ils pourchassent l'ennemi jusqu'à une forêt de chênes,



Fig. 340.

Attaque à la tortue

(Cliché du musée de Saint-Germain).

schématisée en quelques troncs noueux, surmontés d'un bouquet de feuilles à la pointe. Déjà, singulière avance, les Romains les ont précédés, et se retranchent à nouveau. L'empereur reçoit deux parlementaires daces 49 = LXV, remarquables physionomies, surtout la seconde, très vivante, qui semble s'animer dans la controverse. Mais les négociations échouent, car voilà une grande bataille qui s'engage dans la forêt, où l'on distingue chênes et peupliers. Les Romains se sont fortifiés derrière un *agger* en piles de bois et manœuvrent la baliste. Dans le fond, les légionnaires ; sur le front, des auxiliaires : frondeurs, avec une réserve de balles dans leur manteau, lanceurs de javelots, casqués et couverts d'une

cotte de mailles 50 = LXVI ; d'autres encore un peu plus loin, des sagittaires et des hommes nus qui brandissent des massues 53 = LXXI. L'adversaire décimé

se réfugie dans un fort, dont les Romains commencent l'assaut par une imposante attaque à la tortue (fig. 340). Après batailles sur batailles, Décébale est acculé à la capitulation ; la guerre s'achève sur un vaste ensemble (fig. 341), splendide conclusion d'un grand drame historique, dont une Victoire, entre deux trophées, grave plus loin les péripéties sur un bouclier. On n'y regrette que le retour d'un poncif : Trajan harangue ses troupes victorieuses. Au dernier plan, les remparts de Sarmizegetusa, que les Daces eux-mêmes vont détruire ; au second, un vrai mur de soldats romains, enseignes très haut dressées ; devant, sur un piédestal, l'empereur, dont les chefs vaincus embrassent les genoux, quelques captifs debout, et en arrière la masse des combattants prosternés.

Au fur et à mesure qu'il avançait dans sa tâche, le dessinateur des cartons, qu'on

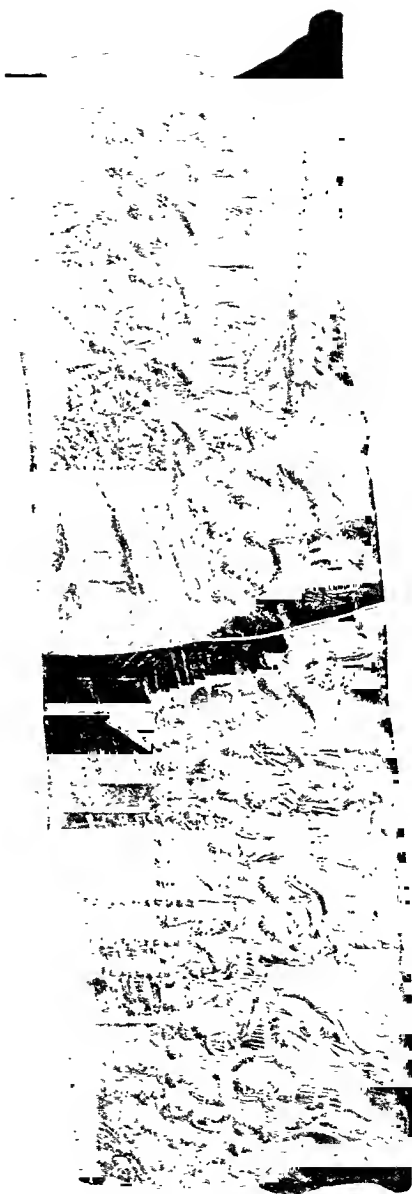


Fig. 341. — Soumission de Décébale (Cliché du musée de Saint-Germain).

soupçonne à l'origine de cette grande œuvre, devenait plus maître de ses moyens, plus conscient des lois du genre. La seconde guerre (105-106) est encore l'occasion de quelques tableaux de premier ordre.

Elle a son point de départ au port d'Ancône, dont on voit le temple de Vénus et l'arc — encore debout aujourd'hui (63 = LXXIX) : les galères, sans être à l'échelle, ont pris plus de dévelop-



Fig. 312. — Le pont sur le Danube Cl. du musée de Saint-Germain.

pement ; leur donnant du recul (69 = LXXVII), le sculpteur peut les agrandir, en montrer la mâture et les voiles. Après une traversée, l'armée atterrit devant une ville considérable, à en juger par ses constructions grandioses rendues avec une fidélité probable, et que pourtant nous ne pouvons identifier<sup>1</sup>. Il était resté en Haute-

1. Assurément, la recherche du détail topique est partout très visible : il y a toutefois des limites fatales à l'exactitude. Cichorius, visitant à deux reprises le théâtre de ces guerres, a reconnu très souvent sur place la sincérité de la

Mésie des garnisons romaines, que menaçait une nouvelle offensive barbare. On suit leur résistance victorieuse jusqu'à l'arrivée des renforts. Une série de scènes connues <sup>1</sup>, puis deux tableaux de grande allure. Le premier passerait inaperçu si l'on n'en voyait que



Fig. 343. — Soumission de chefs daces (Cliché du musée de Saint-Germain).

le bas : c'est la libation habituelle avant le sacrifice ; mais au-dessus, dominant les flots agités du Danube, se profile le pont gigantesque d'Apollodore, aux nombreuses piles maçonnées, qui soutiennent l'arche et le tablier avec ses parapets ajourés (fig. 342 : symbole impressionnant, obtenu par des moyens simples, de l'esprit

transcription artistique. Il n'en reste pas moins que l'itinéraire de 105 est controversé : voir dans l'article cité de Stuart Jones, p. 449, la carte où sont reportées toutes les hypothèses à ce sujet (Cichorius, Petersen, Benndorf, Domaszewski, Weber, S. Jones).

1. Notons pourtant le « sacrifice des six autels » (71-72 = LXXXIV-LXXXV, auquel l'alignement des quatre victimes, chacune avec son *papa*, à l'arrière-plan, donne tant de solennité.

d'entreprise romain. Du voisinage de ce pont dérive le nom de la ville *Pontes Trajani* figurée à la suite, assez gauchement, par divers édifices. Mais toute l'attention se concentre sur un groupe de chefs barbares, d'un puissant réalisme fig. 343 : on les sent observés sur place, pris sur le vif, ces guerriers d'aspect asiatique, avec leurs bonnets ou leurs calottes, leurs chevelures et leurs barbes hirsutes, leurs vêtements étranges, rappelant la tunique tcherkesse ou formant de vraies robes surmontées d'un corselet, et leurs amples manteaux agrafés comme des chlamydes, qui retombent presque au bas des pantalons bouffants. Alignés devant Trajan qui, très calme, reçoit leur soumission, ils donnent comme le pressentiment de leurs revanches futures et des grandes invasions.

Mais tous ne se sont pas soumis, et bientôt commence la dernière expédition. Les épisodes répètent ceux du début, toutefois les tableaux y prennent plus de largeur, rassemblent plus de combattants, plus furieux à l'attaque. Aussi l'épilogue approche ; c'est d'abord un vaste triptyque : 1° Les Daces brûlent leur capitale avant de l'abandonner (96 = cxix) — la scène serait plus saisissante s'ils ne portaient la torche sur des maisons par trop petites. — 2° Un groupe de chefs, préférant la mort à la honte, se résignent à s'empoisonner (fig. 344) ; avec des gestes de fanatiques, ils approchent du chaudron funeste : à droite, pour quelques-uns, le sacrifice est consommé : ils se tordent sous les premiers effets du poison, ou agonisent, ou ont cessé de lutter. — 3° Les moins braves s'enfuient épouvantés (98 = cxxi) et vont se livrer à Trajan. D'autres tribus, plus loin, tiennent encore la campagne, enflammées par leur roi Décébale ; mais, après de nouveaux engagements qui amoncellent les cadavres, et une chevauchée éperdue dans la forêt, Décébale, dépouillé de ses trésors, renonce lui-même à la lutte et se tue (112 = cxlvi), au moment où des cavaliers allaient le capturer. On se saisit de ses fils : on porte sa tête au camp romain (113 = cxlvii). La Nuit reparait une fois encore (115 = cl), marquant la fin des opérations, et l'armée conquérante refoule vers leurs gîtes les Daces pacifiés, qui poussent devant eux leurs paisibles troupeaux (116-118 = clii-clv).

Nous avons signalé force redites : Trajan reparait bien des fois dans les mêmes rôles, les mêmes attitudes ; ces retours fréquents de l'*adlocutio*, du conseil de guerre, ne sont pas toutefois absolument inutiles ; ils donnent à l'œuvre son unité ; ils soulignent en même

temps pour nous le caractère fondamental du relief historique, qui



Fig. 344. — Chiefs daces s'empoisonnant. Cliché du musée de Saint-Germain).

s'est développé par les Césars et pour eux.

§ V. — *Hadrien et les Antonins.*

La surprise est grande dès qu'on passe au règne d'Hadrien. L'esprit en est tout autre, dilettante, très pacifique, curieux surtout des choses de Grèce. Aussi nous offre-t-il peu de matière pour ce chapitre <sup>1</sup>. Les scènes les plus violentes auxquelles il s'intéresse sont celles de chasse, si même nous datons comme il conviendrait les médaillons étudiés plus haut <sup>2</sup>. Un relief sûrement de l'époque, et dont la facture rappelle la ronde bosse contemporaine, est celui de Chatsworth : il a ce brillant, ce fini, cette élégance qui invitent à prononcer le nom d'académisme ; le sujet en est malheureusement des plus énigmatiques et toujours discuté <sup>3</sup>. Des trois reliefs très retouchés du Palais des Conservateurs <sup>4</sup> qui concernent ce prince, l'un le montre reçu par *Roma* ou *Virtus* devant un arc de triomphe — il n'était pas indispensable, pour si peu, d'avoir réellement triomphé. Un autre est au type de l'*adlocutio*. De quoi est-il question, on l'ignore ; du moins l'auditoire est purement civil. Sur le troisième seul apparaît un sujet nouveau : assis de profil, au premier plan, Hadrien, d'un geste conventionnel, désigne la scène principale : au-dessus des flammes d'un bûcher s'envole le Génie féminin de l'Éternité, enlevant au ciel une impératrice — on ne sait laquelle ; la tête est restaurée. C'est le sujet qui a été repris sur la base de la Colonne Antonine <sup>5</sup> ; il y a gagné en ampleur : le Génie, masculin cette fois, et escorté par deux aigles, porte dans les hauteurs Antonin et Faustine : à ses pieds, les deux spectateurs sont Rome assise et un éphèbe personnifiant le Champ de Mars. Il y a encore un sentiment de grandeur dans cette composition : mais si Rome paraît toujours armée, par l'effet de l'habitude, on sent que l'idéal césarien s'est transformé. En somme, les reliefs les plus caractéristiques de cette époque se trouvent sur les sarco-

1. On ne saurait faire état des deux fragments musées des Thermes et de Latran qui, rapprochés Strong, *Rom. Sculpture*, pl. lxxii : S. Reinach, *Reliefs*, I, p. 380), représentent un empereur devant une façade de temple ? La tête est moderne, et on se demande si le personnage était Trajan ou Hadrien.

2. Voir p. 637 et suiv.

3. Strong, *op. cit.*, pl. lxx remise des taxes : Reinach, *op. cit.*, II, p. 145, 1 soldats romains au travail.

4. Strong, *op. cit.*, pl. lxxi : Reinach, *op. cit.*, I, p. 374, 1 : 375, 1-2 : *ibid.*, pour les questions controversées.

5. Strong, *Rom. Sculpture*, pl. lxxvii, 1 : Reinach, *op. cit.*, I, p. 291, 1.

phages ; le répertoire est constitué par l'ancienne mythologie ou les sujets de genre. En toute autre matière l'inspiration faiblit et n'aboutit qu'à des œuvres ternes ; qu'on en juge par les figures en très haut relief qui occupaient respectivement le stylobate de chaque colonne du temple de Neptune élevé à Rome par Hadrien ou Antonin <sup>1</sup>, en tout cas dans le style d'Hadrien ; chacune symbolisait une nation soumise ou une province. Il est incontestable qu'un effort a été fait pour les différencier, leur prêter des traits spécifiques ; mais les sculpteurs n'opéraient pas, comme ceux de la Colonne, d'après des modèles existants ; aussi, de toutes ces Provinces, n'en est-il presque pas une qu'on sache sûrement identifier. Celle que nous donnons comme spécimen (fig. 345) est considérée comme l'Égypte, en raison de la draperie nouée par devant, au-dessous de la ceinture, détail connu dans l'art alexandrin. On remarquera l'extrême finesse d'exécution dans le rendu des plis, le modelé du buste et des pieds, l'indication de la chevelure bouclée. La joliesse de cette tête, de sexe indéci, qui, isolée, passerait pour une tête d'éphèbe, fournit un bon exemple à l'âge impérial de cet art hellénistique si longtemps attardé.

Des trois reliefs que nous venons d'attribuer au règne d'Hadrien, on en doit rapprocher d'autres également au Palais des Conservateurs <sup>2</sup>, ou qui ont été encastrés dans l'attique de l'arc de Constantin <sup>3</sup>, après qu'on eut enlevé partout, pour y mettre la tête de

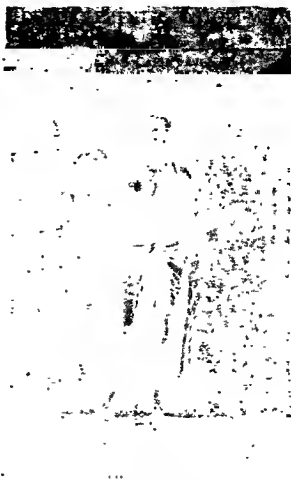


Fig. 345. — La Province d'Égypte  
(Cliché Alinari).

1. Par Antonin à la mémoire d'Hadrien, dit H. Lucas, *Zur Geschichte der Neptunbasilika*, Progr. Berlin, 1903, 8°. Ces figures sont dispersées et mutilées : l'ensemble dans S. Reinach, *Reliefs*, I, p. 280-285 ; pour les résultats des travaux de Lucas et de Bienkowski, cf. Strong, *Rom. Sculpture*, p. 243 et suiv., qui donne (pl. LXXV) les quatre mieux conservées.

2. Strong, *op. cit.*, pl. xc, 1 : xci, 7-8 ; Reinach, *op. cit.*, I, p. 374, 1-3.

3. Strong, *op. cit.*, pl. xc, 2-4 : xci, 1 et xcii ; Reinach, *op. cit.*, I, p. 241-248.

cet empereur, celle de Marc Aurèle à qui avait été dédié le monument triomphal d'où ces reliefs provenaient. Les sujets sont rebattus : *adlocutio*, triomphe, sacrifice, réception de prisonniers. Le plus attrayant de ces panneaux est celui (fig. 346) où Marc



Fig. 346. — Marc Aurèle graciaut des barbares (Cliché Alinari).

Aurèle à cheval, le manteau soulevé par un vent imaginaire, accompagné d'un autre cavalier que l'on a voulu reconnaître pour son gendre, reçoit la soumission de quelque barbares prosternés devant lui et suppliants. Son geste n'a rien de la bienveillance

tranquille et un peu hautaine de Trajan ; on y devine une nuance de compassion. Et dans le tableau voisin <sup>1</sup>, où il apparaît célébrant son triomphe, qu'il y a peu de fierté dans sa physionomie ! On le retrouve « avec son front plissé, ses yeux à l'orbite saillante, aux sourcils relevés et aux paupières tombantes, sa chevelure crépue, sa barbe frisée, toute son expression naïvement étonnée, d'une douceur un peu bonasse <sup>2</sup>. » Les bras alourdis retombent sur le char ; il semble comme écrasé par cette Victoire qui le domine. Le sacrifice qu'ailleurs il célèbre <sup>3</sup> semble très loin des préoccupations de ce philosophe, mis de force à la tête de ses armées. Les meilleures traditions de la génération antérieure sont encore conservées : même entassement donnant une impression de multitude, même sincérité dans les accessoires du décor ; mais l'accent énergique de jadis n'y est plus : au contraire, ce qu'il y a de nouveau, c'est un sentiment profondément humain, grave et doux, presque chrétien, a-t-on dit <sup>4</sup>. Il est sensible surtout dans les ouvrages exécutés à Rome même ; peu en province, où la personnalité du souverain a moins d'action sur l'art ; aussi les débris retrouvés à Éphèse, lamentablement mutilés, d'un monument commémoratif des victoires parthiques de Marc Aurèle <sup>5</sup>, laissent-ils entrevoir beaucoup plus de vigueur et de force, quelque chose de la grandeur tourmentée des œuvres de Pergame. Partout, en tout cas, l'invention s'appauvrit et la technique piétine ; mais la curiosité psychologique continue de s'affirmer ; elle nous vaudra encore au III<sup>e</sup> siècle de très beaux bustes, alors que le relief sera en déplorable décadence. Cet intérêt est moins vivement ressenti devant les panneaux de l'arc de Constantin, parce qu'on y a changé la tête du principal figurant, l'empereur. Retenons cependant la scène du *congiarium* <sup>6</sup>, fréquente sur les monnaies, beaucoup moins en sculpture. Les personnages ne sont pas à l'échelle, la composition est médiocre, sans unité ; quelques jolis détails la sauvent, par exemple la silhouette de cet homme du peuple, vu de dos, qui lève la tête vers le prince, en s'appuyant sur le rebord du *podium*.

1. Strong, *Rom. Sculpture*, pl. xci, 7 ; Reinach, *Reliefs*, I, p. 371, 2.

2. Courbaud, *Le bas-relief romain*, p. 182.

3. Strong, *op. cit.*, pl. xci, 8 ; Reinach, *op. cit.*, I, p. 371, 3.

4. Cf. Strong, *op. cit.*, p. 281, 291.

5. S. Reinach, *Reliefs*, I, p. 142 et suiv.

6. Strong, *op. cit.*, pl. xcii, 12 ; Reinach, *ibid.*, p. 247.

Comme type de monument commémoratif, la Colonne Trajane avait plu : la preuve en est que, voulant honorer leur père adoptif, Marc Aurèle et Lucius Verus ne trouvèrent rien de mieux que de lui élever une autre colonne : mais, Antonin le Pieux n'ayant livré que des combats sans importance, la matière aurait fait défaut pour une chronique illustrée conçue à la manière de l'épopée de Trajan. La colonne, taillée dans le granit, pierre ingrate au ciseau, ne porta donc que la statue de l'empereur et la base <sup>1</sup> seule reçut des



Fig. 347. — La *decursio* (Chché Moscioni).

bas-reliefs : sur une face, l'apothéose d'Antonin et de Faustine, plus haut décrite <sup>2</sup> ; sur la partie opposée, la dédicace, et sur les deux côtés le même sujet traité identiquement, la *decursio* militaire (fig. 347) célébrée lors des apothéoses impériales : au centre, un double groupe de fantassins, avec des *signiferi* : tout autour un peloton de cavalerie lancé au galop ; leurs évolutions sont présumées s'accomplir en cercle sur le sol. Or tel n'est point l'effet

1. Elle est au Vatican, jardin de la Pigna ; cf. Amelung, *Skulpt. des Vatik.*, I, p. 883, pl. cxvii. Strong, *op. cit.*, pl. lxxii ; Reinach, *Reliefs*, I, p. 291-292.

2. Voir p. 650.

produit, en raison d'une insuffisance de perspective : chevaux et cavaliers ne sont guère plus petits dans le haut de la composition que dans le bas, ni moins serrés sur les côtés. On a donc l'impression, qui n'est point déplaisante, d'une chevauchée idéale dans l'espace, et l'on ne remarque pas au premier coup d'œil, sur le fond uni, les saillies exiguës de la pierre sur lesquelles s'appuient les pieds des fantassins et les sabots de derrière des chevaux, et qui veulent marquer la ligne du sol.

Marc Aurèle, lui, dut être, et bien à contre-cœur, un homme de guerre ; les populations du Danube, Germains et Sarmates en particulier, lui créèrent d'incessantes angoisses. Ce sont les souvenirs des expéditions qu'il dut diriger contre elles que retrace le ruban hélicoïdal de la Colonne Aurélienne, édifiée sous Commode<sup>1</sup>. Si nous n'avions qu'elle en ce genre, on y prendrait le plus vif intérêt ; mais nous avons la Colonne Trajane, dont elle n'est qu'une copie médiocre et mal conservée. Un incendie dans le voisinage l'a fort éprouvée ; du reste, le marbre de Carrare, dont elle est faite, a bien moins résisté aux intempéries que le marbre de Paros du prototype. Copie avérée, au surplus, et systématique, vu la hauteur égale du monument cent pieds romains et la répétition des mêmes scènes, pareillement traitées. Chaque fois que l'imitateur s'éloigne du modèle, c'est pour commettre une lourde erreur. La plus flagrante, qui partout saute aux yeux, est dans le relief beaucoup plus fort des figures de premier plan : par suite, pour ne pas masquer les autres ni trop amaigrir les sujets, il s'est trouvé conduit, dans bien des tableaux, à superposer deux registres séparés, le plus artificiellement du monde, par une arête qui constitue une deuxième ligne de terrain. Et que de défauts encore ! Facture plus grosse et plus molle, lien très lâche entre les épisodes et entre les figurants d'une même scène, imprécision<sup>2</sup> manifeste dans les portraits et l'expression des particularités ethniques, localisation flottante par banalité : partout mêmes arbres, mêmes sortes de constructions. On ne découvre qu'une nouveauté véritable : la tentative

1. Publication unique, fort encombrante et d'un prix très élevé, d'après des photographies : Petersen, Calderini, von Domaszewski, *Die Marcus-Säule*, Munich, 1896, f° : S. Reinach, *Reliefs*, I, p. 293-329 d'après les vieux dessins, très arrangés, de Bartoli.

2. L'imprécision générale est cause des difficultés très grandes auxquelles donne lieu l'interprétation des tableaux et qu'a tâché encore de résoudre Stuart Jones (*Papers of the British School at Rome*, III [1906], p. 254 et suiv.).

de traduire plastiquement certains phénomènes naturels. Ainsi, les Germains avaient voulu escalader un fort romain et construit à cet effet un grand échafaudage de bois ; la foudre le précipita à terre avec les assaillants ; les flammes qui recouvrent les madriers démontés sont rendues avec quelque réalisme <sup>1</sup>. Le *Jupiter Fluvius* invoqué par Marc Aurèle et submergeant les ennemis sous des torrents d'eau <sup>2</sup>, avec sa barbe gigantesque, ses grands bras ruisselants, n'est pas dénué de puissance ; mais l'amoucellement sous lui des corps noyés est d'une incroyable pauvreté d'exécution.

### § VI. — *Le III<sup>e</sup> siècle et l'époque constantinienne.*

L'évolution du genre historique ne peut plus guère être suivie que sur trois monuments. Le premier, fort éloigné des autres par sa date, est l'arc de triomphe élevé par le Sénat à Septime Sévère et à ses fils, à l'occasion des victoires sur les Parthes, les Arabes et les Adiabéniens (203). Un coup d'œil sur l'ensemble (plus haut, fig. 40) révèle aussitôt que la sculpture recule derrière l'architecture. Celle-ci s'est compliquée : des colonnes en faux portique font saillie sur la façade. Au contraire, le relief accuse des fautes graves de conception : ce qui se voit de loin, ce sont les accessoires, les figures des écoinçons, Victoires, Génies des Saisons, les Barbares enchaînés des bases de colonnes. Quant aux frises et aux grands panneaux, elles tournent à la miniature : les personnages minuscules qui s'y agitent évoquent un autre art que le relief, la mosaïque, par exemple ; la tapisserie, a-t-on dit encore ; c'est de la broderie au petit point. Il le faut bien en vérité, car l'ambition du sculpteur s'est à d'autres égards accrue : un même cadre embrasse, non plus quelques centaines de mètres d'horizon, mais un pays entier, toute une province. L'édifice a beaucoup souffert, et l'on n'en juge plus très exactement ; toutefois, vu tel quel ou à travers les dessins arbitraires de Bartoli et des vieux graveurs <sup>3</sup>, il laisse bien reconnaître la méthode adoptée. L'artiste a transporté aux grands panneaux, auxquels ils ne s'adaptent pas, les procédés de la Colonne Trajane. Le dessin est par zones, gauchement raccordées ou même point du tout ; dans la moitié d'un

1. *Marcus-Säule*, pl. xvii B ; Strong, *op. cit.*, pl. lxxvii ; Reinach, n. 217.

2. *Marcus-Säule*, pl. xxvi. Strong, pl. lxxvii ; Reinach, n. 23-24.

3. Cf. les planches de Rubeis dans Reinach, *Reliefs*, I. p. 260-270.

tableau seulement <sup>1</sup> ce sectionnement est évité. L'ensemble fait songer à un vaste décor de théâtre, décor vivant, où les figurants seraient étagés dans le fond de la scène. Épisodes ordinaires : harangues, batailles, prises de villes, négociations; le tout, il est vrai, mouvementé et pittoresque. Telles sont aussi, plutôt que la variété, les qualités des pompes triomphales sculptées sous les grands sujets <sup>2</sup>.

Quant à la porte de Sévère au *Forum Boarium* <sup>3</sup>, rien de plus banal; à signaler seulement les enseignes à portraits impériaux qui ornent les pilastres.

Sur l'arc de Salonique, les zones sont encore plus nettes; elles ne sont plus séparées par une simple ligne de terrain, mais par un tore décoré de rinceaux ou de feuilles disposées comme dans une couronne. Tout n'y est pas parfaitement clair; si M. Kinch <sup>4</sup> n'avait pas constaté la présence, dans les bas-reliefs, de deux Césars et deux Augustes, et lu le nom du Tigre à côté d'une des divinités fluviales qui y figurent, il n'aurait pu reconnaître là le souvenir de la campagne de Galère contre les Perses (295). Le souci de la couleur locale y persiste néanmoins manifestement <sup>5</sup>.

Reste enfin l'arc dit arc de Constantin. La sculpture y garde plus encore une destination purement ornementale, du reste supérieurement comprise; la preuve en est le remploi même de reliefs antérieurs de 150 à 200 ans. Il y a toutefois, au-dessus des portes latérales et se prolongeant sur les côtés du monument, une frise étroite qui est de la dernière époque <sup>6</sup>. Ce qu'on entrevoyait déjà dans les reliefs effrités de Salonique est mieux marqué dans ceux-ci, de bonne conservation et exécutés dans la métropole romaine, où l'évolution de l'art est plus rapide.

Quelle en est la date exacte? Des études récemment poursuivies sur place par M. Frothingham <sup>7</sup> l'ont amené à conclure que la frise

1. Défaite des Parthes, côté du Forum (*ibid.*, p. 261).

2. *Ibid.*, p. 268-269.

3. *Ibid.*, p. 271-272.

4. *L'arc de triomphe de Salonique*, Paris, 1890, 1<sup>re</sup>: cf. S. Reinach, *Reliefs*, I, p. 387-394.

5. Voir les chars à éléphants, les convois de chameaux: Kinch, pl. VII-VIII: Reinach, *ibid.*, p. 391-392.

6. Cf. Strong, *Rom. Sculpture*, pl. CIII-CIV: Reinach, *ibid.*, p. 254-257 (les dessins de la p. 254 sont faits d'après les gravures de Rubeis, qui dénaturent absolument l'effet artistique).

7. *American Journ. of archaeology*, 2<sup>e</sup> série, XVII 1913, p. 487-503.

dut être exécutée avant Constantin ; la tête de ce prince aura été



Fig. 318. — Bataille figurée sur l'arc de Constantin. Cliché Alinari.



Fig. 319. — Constantin sur la tribune des Rostrès. Cliché Alinari.

substituée à celles de deux de ses prédécesseurs, qui régnaient dans

la seconde moitié du III<sup>e</sup> siècle; deux de ces reliefs ne mériteraient donc pas les désignations habituelles : défaite de Maxence au pont Milvius, siège et bataille de Vérone (fig. 348). Les quatre autres, qui représentent deux triomphes, un congiaire et une proclamation du haut des Rostres (fig. 349), sont considérés comme un peu plus récents; ils peuvent se rapporter à Constantin, comme on l'avait toujours admis, notamment à son triomphe de 323, après la guerre qui lui livra la Palestine. M. Monaci remarque en effet des dromadaires et des soldats coiffés de bonnets syriens, sortes de calottes basses et rondes, semblables à ceux que les sculpteurs des sarcophages chrétiens prêtent aux Juifs<sup>1</sup>. Mais une théorie nouvelle<sup>2</sup> rattache ces panneaux au triomphe de Diocétien sur les Perses en 302. L'intervalle entre ces deux dates n'étant que d'une vingtaine d'années, on ne peut sérieusement fonder sur des raisons de style une préférence pour l'une ou l'autre. Exécution charmante, et l'on peut dire amusante, même dans les scènes de carnage, qu'on ne prend point très au sérieux : les figures en effet sont, pour conserver l'expression de Mrs Strong<sup>3</sup>, des poupées sorties d'une boîte et alignées; elles ont été individuellement conçues et l'assemblage paraît artificiel. Cela tient surtout à ce que ces petits personnages se meuvent tout d'une pièce, par un retour singulier, que nous avons noté, au système archaïque de la frontalité. Aussi les mieux venus de ces tableautins sont ceux où les attitudes figées conviennent particulièrement : ceux des Rostres et du congiaire; le caractère officiel, protocolaire de l'action s'en trouve rehaussé, solennisé. Autre trait spécial à ce relief : il est nettement détaché du fond par un ravalement accentué de la pierre dans les vides de la composition; il en résulte des ombres intenses qui mettent les personnages en pleine lumière. Nous avons là comme un théâtre de marionnettes, jouant avec des figurines d'ivoire. Cette matière, en effet, sera la plus favorable à la technique de cette époque, et elle permettra des œuvres fort intéressantes, comme les diptyques consulaires<sup>4</sup>. Ainsi le relief historique s'est peu à peu réduit, amenuisé; il aboutit à l'objet d'art, au bijou.

1. Références dans Reinach, *Reliefs*, I, p. 255.

2. Wace, *Papers of the British School at Rome*, IV, 1907, p. 270 et suiv. Mrs Strong objecte (*op. cit.*, p. 332, note) les termes de l'inscription, qui dédie à Constantin : *arcum triumphis insignem*. Ce n'est point décisif.

3. Strong, *op. cit.*, p. 334.

4. Mentionnons seulement l'ivoire Barberini du Louvre, qui est peut-être au type de Constantin : Strong, *Rom. Sculpture*, pl. cv; *Monuments Piot*, VII, pl. x; S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 282, 1.

## CHAPITRE X

### BAS-RELIEFS A SUJETS DE GENRE

SOMMAIRE. — I. Fantaisies mythologiques. Le cycle de Bacchus. — II. Les Eros. — III. Vie familiale ou rustique. — IV. Chasse et voyages. — V. Les métiers.

Ainsi que nous l'avons fait pour la ronde bosse, nous devons prendre dans un sens très large l'expression : sujets de genre. Nous l'appliquerons encore à la mythologie sentimentale ou galante, à ce qui, dans les vieilles légendes, fait ressortir la note comique ou fantaisiste. Nous annexerons tout un groupe, fort peu représenté en statuaire, et qui fournit aux reliefs un répertoire abondant : les sujets de la vie courante, par exemple ceux qui ont trait aux métiers. Peu nous importe ici qu'on les rencontre dans une enseigne ou sur une pierre tombale, puisque, dans les deux cas, la façon de les traiter est pareille et que rien, sur la stèle, ne conduit par eux à l'idée de la mort. L'esprit concret, réaliste des Romains était fort à l'aise dans ces sujets, pour lesquels ils tiraient généralement tout de leur propre fonds.

§ 1<sup>er</sup>. — *Fantaisies mythologiques. Le cycle de Bacchus.*

Il n'est pas toujours facile de distinguer ce qu'un ouvrage donné doit à l'esprit grec et à l'esprit romain. On s'accorde pourtant, quant aux huit reliefs du palais Spada <sup>1</sup>, à penser que la conception primitive est hellénistique, mais l'exécution si transformée qu'on ne peut remonter au modèle grec <sup>2</sup>. Certains détails sup-

1. S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 323-324. Adonis blessé, Amphion et Zéthos, Bellérophon abreuvant Pégase, Dédale et Pasiphaë, Ulysse et Diomède dérobant le Palladium, Mort d'Ophélès, Paris et Œnone allant s'embarquer, Éros conseillant Paris sur l'Ida. — Dans ce chapitre X, la forme abrégée : Reinach implique un renvoi aux *Reliefs*.

2. Cf. Heibig, *Führer*, II n<sup>os</sup> 1810-1817.

posent la réunion de plusieurs techniques successives : le travail de la chevelure nous reporte au n<sup>e</sup> siècle après J.-C. ; les guirlandes, le rendu des feuillages, un siècle plus tôt. Ce sont répliques de répliques ; d'où les divergences sur la date. Pour les six premiers sujets énumérés, on a proposé l'époque d'Auguste <sup>1</sup>, de Claude <sup>2</sup>, d'Hadrien ou d'Antonin <sup>3</sup> ; pour les deux autres, sûrement plus récents, le règne de Trajan (Sieveking) ou l'âge des Antonins (Wickhoff, Wace) ; les dates les plus basses tiennent compte surtout de l'exécution dernière ; les plus hautes, des modèles. En tout cas, il n'y a presque rien de dramatique dans ces compositions ; le côté idyllique y prédomine, comme il convenait au décor de la pièce luxueuse dont elles devaient couvrir les parois. L'artiste, cependant, s'est tenu dans une note moyenne.

D'autres épisodes prêtaient à moins de retenue. Telle l'aventure scabreuse de Lédà aux prises avec les transports du cygne dont Zeus a revêtu les apparences ; les Grecs l'avaient transcrite avec un certain souci de modération, montrant l'amante debout, un peu courbée, comme surprise. Plus tard on s'affranchit de cette discrétion : dans les reliefs — le sujet est très rare en ronde bosse — nous voyons Lédà étendue à demi, dans une posture plus complaisante et plus abandonnée <sup>4</sup>.

Le cycle mythologique le plus indiqué pour les représentations familières restait celui de Bacchus. L'art grec l'avait largement exploité : il en fut de même à l'époque romaine, où on le traita avec une couleur tout hellénique. L'histoire compliquée de son enfance est retracée, en quelques tableaux, sur le couvercle d'un sarcophage de Baltimore, trouvé près de Rome <sup>5</sup>. Voici à gauche sa mère Sémélé, foudroyée pour avoir voulu contempler dans toute sa puissance Jupiter, père de l'enfant ; puis Mercure, venu pour recueillir Bacchus et le porter à Jupiter, qui l'enferme en sa cuisse ; un peu plus loin on en voit sortir le petit dieu ; Mercure l'emporte encore et le remet aux Nymphes qui l'élèveront. Éducation détaillée sur un autre sarcophage <sup>6</sup> : on fait la toilette du

1. Hartel-Wickhoff, *Die Wiener Genesis*. Vienne, 1895, f<sup>o</sup>, p. 23 et suiv.

2. Sieveking, dans Brunn-Bruckmann, *Denkmäler*, n<sup>o</sup> 625.

3. Wace, *Papers of the British School at Rome*, V (1910), p. 167 et suiv., 197 et suiv.

4. Reinach, I, p. 231, 1 ; II, p. 213, 2 ; III, p. 231, 3-4.

5. Reinach, II, p. 196, 1 ; *Mélanges de Rome*, VIII (1888), pl. XII.

6. Reinach, III, p. 183, 6 ; Helbig, *Führer*, I, p. 431, n<sup>o</sup> 786 ; *Mus. Capri-*

nourrisson, on le baigne, on le chausse, on l'amuse; il a à son service un bouc qu'il monte à califourchon <sup>1</sup>.

Mais le sujet par excellence, repris à satiété, c'est le triomphe du dieu. La légende avait fait de lui un conquérant universel, qui avait parcouru l'Asie avec son pétulant cortège : de Syrie il avait franchi l'Euphrate et le Tigre, s'étant avancé jusqu'en Bactriane, puis dans l'Inde, où il avait fondé la civilisation et laissé des colonies grecques que retrouva Alexandre <sup>2</sup>. Et c'est dans l'Inde qu'on localisait le plus volontiers ses exploits. Quelquefois les reliefs figurent d'abord sa victoire : le roi du pays, Dériadès, contraint à la retraite <sup>3</sup> ou fuyant sur son char au galop, et ses sujets soumis aux pieds du dieu trônant <sup>4</sup>. Comme les triomphateurs mortels, Bacchus paraît, le thyrsé en main, sur un char trainé, tantôt par des Centaures <sup>5</sup>, tantôt par des panthères <sup>6</sup> ou par des éléphants <sup>7</sup>, même par un attelage plus compliqué : Centaures, lion, panthère ; Pan figure tout auprès comme son écuyer. Généralement le char est conduit par un Éros gambadant en croupe sur l'un de ces animaux et, à côté d'une divinité locale qui salue les succès du dieu, une Victoire le couronne <sup>8</sup>. D'autres fois, plus simplement, il est assis sur la panthère apprivoisée. Pas de triomphe sans prisonniers : aussi l'on voit, marchant avec peme ou juchés sur la croupe d'un éléphant, des indigènes captifs, liés deux à deux, les mains derrière le dos, curieusement coiffés, avec de longues mèches qui bouclent en spirales <sup>9</sup>. Quelques exemplaires associent au triomphe de Bacchus celui d'Hercule <sup>10</sup>, dont la tenue débraillée jette une note comique; un petit Éros porte sa lourde massue.

Le cortège est innombrable; l'effet d'allégresse et de délire s'accroît de l'écrasement de cette foule, qui trouve on ne sait com-

*tol.*, p. 117 et suiv., n° 46 a, pl. xxiv. Sarcophage de Venise : Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 679. Cf. Sitte, *Jahreshefte des österr. Institutes*, XII (1909), p. 215-223.

1. Reinach, II, p. 74, 3. Naissance et éducation réunies ; II, p. 198, 1 ; III, p. 59, 4.

2. Cf. B. Graef, *De Bacchi expeditione Indica monumentis expressa*, Berlin, 1886, 8° ; H. Graeven, *Jahrb. des Inst.*, XV (1900), p. 216-218.

3. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 693 ; Reinach, III, p. 363, 1 ; Amelung, *Skulpt. des Vatik.*, II, pl. vii, n° 75.

4. Amelung, *ibid.*, I, pl. lxxvii, n° 595 ; Reinach, III, p. 361, 3.

5. Amelung, *ibid.*, II, pl. xxxii, n° 120 ; Reinach, III, p. 360, 1 ; p. 338, 2.

6. Reinach, II, p. 227, 1. Lyon : Espérandieu, *Bas-reliefs*, III, p. 24.

7. Reinach, III, p. 274, 4 (Latran).

8. Reinach, III, p. 183, 1 (Capitole).

9. Voir aussi Reinach, III, p. 251, 2 ; 360, 3.

10. Reinach, II, p. 539, 1 (Woburn) ; III, p. 251, 2 (Coll. Giustiniani).

ment où poser les pieds. Elle confond les humains et les animaux, sans compter les types intermédiaires, comme les aegipans. Silène, balançant la coupe, est allongé sur le dos d'un lion ou à califourchon sur un âne, d'où il menace de choir, ou bien de jeunes Satyres l'emportent titubant; les Ménades esquissent un pas de danse, frappent frénétiquement leurs tambourins et leurs cymbales; les Satyres jouent de la flûte ou dévoilent les charmes des Nymphes; de jeunes bergers, armés du *pedum*, taquinent leurs bêtes familières. Bacchus avait tant voyagé que des chameaux sont souvent du cortège, comme sur un beau sarcophage du Capitole (fig. 350).



Fig. 350. — Triomphe de Bacchus (Cliché Alinari).

On voit aussi des chars convoyant du matériel de théâtre, spécialement des masques, tragiques ou comiques. Des scènes de famille se mêlent à cet ensemble; témoin ce petit Centaure qui cherche le sein d'une Centauresse <sup>1</sup>. Il arrive encore qu'Ariane prenne part à la fête, sur son propre attelage <sup>2</sup>. Les scènes de triomphe diffèrent peu des simples cortèges bachiques; quand nous voyons le dieu, non point debout, mais allongé dans son char, nous sentons que l'idée du triomphe indien s'est tout de même imposée au sculpteur, car à l'autre extrémité un éléphant fouille le sol de sa trompe <sup>3</sup>.

Les sarcophages dionysiaques offrent quelquefois des scènes si audacieuses qu'on évite de les exposer dans les collections <sup>4</sup>.

1. Reinach, III, p. 338, 1.

2. *Ibid.*, p. 361, 2; Amelung, *Skulpt. des Vatik.*, II, pl. xxiv, n° 102 2.

3. Reinach, II, p. 463, 1 (Londres).

4. Cf. celui de Naples: Reinach, III, p. 69, 6.

amortisson, on le baigne, on le chausse, on l'amuse; il a à son service un bonc qu'il monte à califourchon<sup>1</sup>.

Mais le sujet par excellence, repris à satiété, c'est le triomphe du dieu. La légende avait fait de lui un conquérant universel, qui avait parcouru l'Asie avec son pétulant cortège; de Syrie il avait franchi l'Euphrate et le Tigre, s'était avancé jusqu'en Bactriane, puis dans l'Inde, où il avait fondé la civilisation et laissé des colonies grecques que retrouva Alexandre<sup>2</sup>. Et c'est dans l'Inde qu'on localisait le plus volontiers ses exploits. Quelquefois les reliefs figurent d'abord sa victoire: le roi du pays, Dériadès, contraint à la retraite<sup>3</sup> ou fuyant sur son char au galop, et ses sujets soumis aux pieds du dieu trionphant<sup>4</sup>. Comme les triomphateurs mortels, Bacchus paraît, le thyrsé en main, sur un char trainé, tantôt par les Centaures<sup>5</sup>, tantôt par des panthères<sup>6</sup> ou par des éléphants<sup>7</sup>, même par un attelage plus compliqué: Centaures, lion, panthère; Pan figure tout auprès comme son écuyer. Généralement le char est conduit par un feros gambadant en croupe sur l'un de ces animaux et, à côté d'une divinité locale qui salue les succès du dieu, une Victoire le couronne<sup>8</sup>. D'autres fois, plus simplement, il est assis sur la panthère apprivoisée. Pas de triomphe sans prisonniers: aussi l'on voit, marchant avec peine ou juchés sur la croupe d'un éléphant, des indigènes captifs, liés deux à deux, les mains derrière le dos, curieusement coiffés, avec de longues mèches qui bouclent en spirales<sup>9</sup>. Quelques exemplaires associent au triomphe de Bacchus celui d'Hercule<sup>10</sup>, dont la tenue débraillée jette une note comique: un petit feros porte sa lourde massue.

Le cortège est innombrable; l'effet d'allégresse et de délire se croit de l'écrasement de cette foule, qui trouve on ne sait com-

<sup>1</sup> *ibid.*, p. 117 et suiv., n. 46 a, pl. xxiv. Sarcophage de Venise: Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 679. Cf. Sittl, *Jahreshefte des österr. Institutes*, XII (1909), p. 215-223.

<sup>2</sup> Reinach, II, p. 71. 3. Naissance et éducation réunies: II, p. 198, 1; III, p. 79, 1.

<sup>3</sup> Cf. B. Graef, *De Bacchi expeditione Indica monumentis expressa*, Berlin, 1889, 8°; II, Graeven, *Jahrb. des Inst.*, XV (1900), p. 216-218.

<sup>4</sup> Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 693; Reinach, III, p. 363, 1; Amelung, *Skulpt. des Vatik.*, II, pl. vii, n° 75.

<sup>5</sup> Amelung, *ibid.*, I pl. lxxvii, n° 595; Reinach, III, p. 361, 3.

<sup>6</sup> Amelung, *ibid.*, II, pl. xxxii, n° 120; Reinach, III, p. 360, 1; p. 338, 2.

<sup>7</sup> Reinach, II, p. 227, 1 (Lyon); Espérandieu, *Bas-reliefs*, III, p. 24.

<sup>8</sup> Reinach, III, p. 274, 1 (Latran).

<sup>9</sup> Reinach, III, p. 183, 1 (Capitole).

<sup>10</sup> Voir aussi Reinach, III, p. 251, 2; 360, 3.

<sup>11</sup> Reinach, II, p. 539, 1 (Woburn); III, p. 251, 2 (Coll. Giustiniani).

ment où poser les pieds. Elle confond les humains et les animaux, sans compter les types intermédiaires, comme les aegipans. Silène, balançant la coupe, est allongé sur le dos d'un lion ou à califourchon sur un âne, d'où il menace de choir, ou bien de jeunes Satyres l'emportent titubant; les Ménades esquissent un pas de danse, frappent frénétiquement leurs tambourins et leurs cymbales; les Satyres jouent de la flûte ou dévoilent les charmes des Nymphes: de jeunes bergers, armés du *pedum*, taquent leurs bêtes familières. Bacchus avait tant voyagé que des chameaux sont souvent du cortège, comme sur un beau sarcophage du Capitole (fig. 350).



Fig. 350. — Triomphe de Bacchus (Cliché Alinari).

On voit aussi des chars convoyant du matériel de théâtre, spécialement des masques, tragiques ou comiques. Des scènes de famille se mêlent à cet ensemble: témoin ce petit Centaure qui cherche le sein d'une Centauresse<sup>1</sup>. Il arrive encore qu'Ariane prenne part à la fête, sur son propre attelage<sup>2</sup>. Les scènes de triomphe diffèrent peu des simples cortèges bachiques: quand nous voyons le dieu, non point debout, mais allongé dans son char, nous sentons que l'idée du triomphe indien s'est tout de même imposée au sculpteur, car à l'autre extrémité un éléphant fouille le sol de sa trompe<sup>3</sup>.

Les sarcophages dionysiaques offrent quelquefois des scènes si audacieuses qu'on évite de les exposer dans les collections<sup>4</sup>.

1. Reinach, III, p. 338, 1.

2. *Ibid.*, p. 361, 2; Amelung, *Skulpt. des Vatik.*, II, pl. xxiv, n° 102 p.

3. Reinach, II, p. 465, 1 (Londres).

4. Cf. celui de Naples: Reinach, III, p. 69, 6.

La légende de Baeehus avait servi de prétexte à des tableaux de la première enfance ; la mythologie fournit également matière à la représentation d'un grand acte de la vie, le mariage. Mais elle n'en fait ressortir que le côté joyeux, galant, idyllique. Nous avons dit ailleurs comment se traduisait la grave et religieuse solennité du mariage romain ; quel contraste avec les noces de Pélée et de Thétis, telles que nous les montrent les sarcophages <sup>1</sup>. Le jeune héros, avec la Néréide que les dieux lui avaient envoyée pour épouse, est assis à un bout de la cuve, et la face entière depuis l'autre extrémité est occupée par le défilé des porteurs de présents ; comme tous les immortels lui en avaient offert, il a fallu simplifier : Vuleain lui remet son glaive et son boucher ; Minerve le casque et la lance ; les quatre Saisons s'empressent avec des fruits, des fleurs et du gibier ; Éros, venant le dernier, repousse une assistante qui doit être Héra, figure trop sévère pour une fête.

La note galante s'accentue dans le banquet nuptial d'Éros et de Psyché : les deux époux sont étendus sur le lit, étroitement enlacés, devant leur table servie ; la lyre et la guitare retentissent ; garçonnets et fillettes, les mains chargées, abondent autour d'eux, et au pied de la couche, un Éros minuscule, qui tient une lourde grappe, folâtre avec un lapin <sup>2</sup>.

## § II. — *Les Éros.*

Plus encore qu'en ronde bosse se multiplient, dans les reliefs, les scènes réservant au jeune âge la place principale ou exclusive : le champ étendu permet de grouper des bandes nombreuses. L'enfant a d'habitude les attributs d'Éros ou Cupidon ; c'est un dieu, mais qui se tient entre ciel et terre, et se rapproche surtout de la terre : aussi se mêle-t-il indistinctement aux assemblées divines et aux réunions des humains ; partout à sa place, même dans les scènes lugubres où il met un sourire. Nous l'avons rencontré dans des thèmes mythologiques choisis exprès pour l'idée de la mort qui y est contenue ; nous l'allons voir dans des scènes uniquement joyeuses.

1. Reinach, III, p. 143, 1 ; Baumeister, *Denkmäler*, I, p. 701. Stuart Jones-Companion, p. 449 croit retrouver le même sujet sur le célèbre vase à reliefs de Portland (pl. LXXIX ; Reinach, II, p. 466, 3-5 ; Baumeister, *op. cit.*, II, p. 1086, mais rien n'est moins probable.

2. Baumeister, *Denkmäler*, III, p. 1546 ; Reinach, II, p. 471, 2 ; Roscher, *Lexikon*, III, 2, p. 3230 Brit. Mus.,

Rien n'empêche d'ailleurs que ce soit sur des monuments funéraires ; la pensée antique avait de ces sérénités : on n'hésite pas à jouer sur le nom du défunt : un sanglier orne la tombe d'un Aper <sup>1</sup>, et un chat celle de Calpurnia Felicle <sup>2</sup>, la « petite chatte ».

Nous reproduisons (fig. 351) la très jolie urne octogonale du

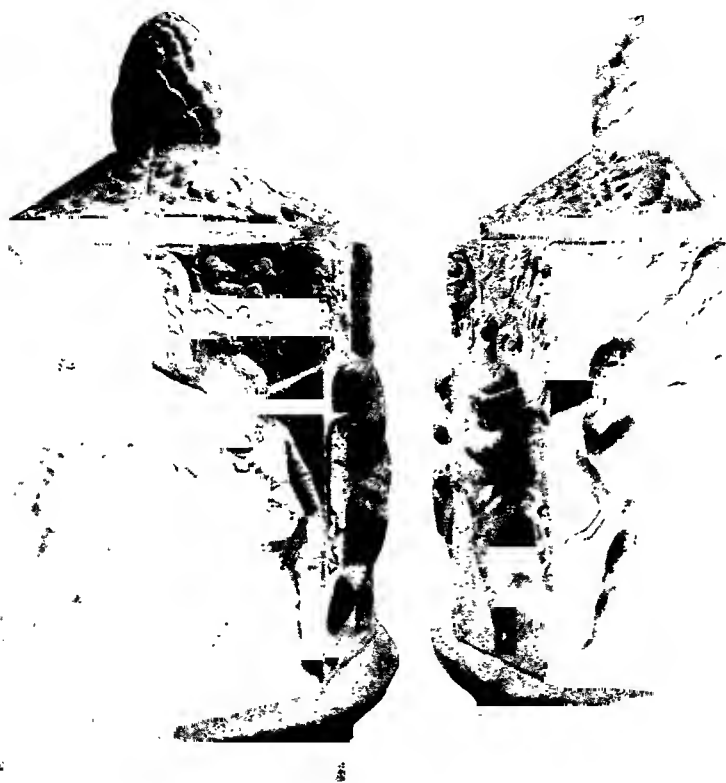


Fig. 351. — Urne octogonale de Lucilius Felix  
(Clichés Moscioni).

Capitole, dédiée par un affranchi à son patron. Aux angles supérieurs, reliés par des feuillages, des masques barbus et sévères

1. Altmann, *Grabaltäre*, p. 246, fig. 193.

2. O. Keller, *Röm. Mitth.*, XXIII (1908), p. 45-46.

relèvent la grâce souveraine des motifs principaux : sur chaque pan, la place de l'épithaphe exceptée, un Éros en fort relief ; un scul, immobile, les jambes croisées, appuyé à un pilastre et jouant de la flûte ; les autres, animés d'un mouvement léger qui fait voler leurs courtes draperies ; tel joue de la double flûte ou, sur la cithare, semble exécuter un air langoureux ; un quatrième, élevant la main gauche, tient de la droite un flambeau renversé ; en voici un qui, à l'aide d'une petite torche, en allume une plus haute que lui ; un autre porte une lanterne ; le dernier est à peu près le symétrique du quatrième décrit, son voisin, à qui il paraît en dansant faire vis-à-vis. Par sa variété, sa fraîcheur d'inspiration qui ne sent point le pastiche, cette urne est une des plus aimables créations de l'art gréco-romain. On en peut rapprocher un autel circulaire du Vatican, autour duquel trois Éros, suspendus à des guirlandes, semblent former une ronde <sup>1</sup> ; mais la composition a plus de monotonie.

Souvent, ces Amours remplacent les Saisons ; leurs attributs respectifs rappellent en ce cas la chasse, la pâture, la moisson, la vendange <sup>2</sup> ; alors on les grandit un peu ; ce sont des enfants qui approchent de l'adolescence <sup>3</sup>, et à leurs pieds se jouent d'autres Éros très menus, dont les ébats charmants remplissent les vides de la composition <sup>4</sup>.

Jouer, c'est leur occupation et leur talent. Nous les reverrons tels en peinture ; et, sur de simples dessins, on prendrait pour des fresques les reliefs du temple de Jupiter à Spalato <sup>5</sup>, où évoluent des Éros cavaliers, cochers, chasseurs, en lutte même avec des lions. Dionysos symbolisant la vie joyeuse, ils constituent à eux seuls un thiasse bachique. Tel ou tel s'arme du thyrses, d'une lanterne, du *pedum*, frappe la lyre de son plectre, joue de l'aulos, des cymbales, de la flûte de Pan ou des cliquettes ; d'autres instruments roulent à terre. Un enfant porte sur la tête une corbeille de fruits, ou une outre sur l'épaule ; un autre, tenant le pot aux onguents, parfume sa chevelure ; tel se sent gagner par l'ivresse ; un camarade moins chancelant le soutient, l'aide à choir en dou-

1. Gusman, *Art décoratif*, pl. xxvii ; Reinach, III, p. 367, 1-3.

2. Reinach, III, p. 296, 1 et 3. Interprétation douteuse pour le sarcophage de Florence (p. 27, 1) car les Éros y sont trop nombreux, et leurs attributs trop uniformes.

3. *Ibid.*, p. 475, 3.

4. *Ibid.*, p. 253, 1 ; Amelung, *Skulpt. des Vatic.*, II, pl. xxiv, n° 102 v.

5. Reinach, II, p. 131, 2-5.

ceur. Eux-mêmes emportent Pan ivre-mort, qui par un bras, qui par une jambe <sup>1</sup>. Des représentations types, que démarquaient les ateliers, voici les plus fréquentes et les plus caractéristiques.

L'effigie d'une petite morte, sur son sarcophage <sup>2</sup>, occupe le milieu de la cuve; les Éros folâtrant autour d'elle pour l'égayer; elle appuie contre sa poitrine des fruits que vient d'apporter l'un d'eux — il lui offre encore un énorme raisin. Un autre s'est juché au sommet d'une corbeille débordante, d'où il a délogé un troisième qui tombe sur le dos, tandis qu'un compagnon court à son aide. De l'autre côté est une immense vasque; sur les bords deux *putti* sont perchés comme deux oiseaux. Ailleurs, ils se penchent, curieux, sur une de ces grandes cuves, où se vide une amphore; ils y remplissent leurs carafons ou y boivent à nième. Au premier plan, aimables ébats: un malicieux s'est affublé d'un masque farouche, qui le couvre en entier, et brusquement sa main, par la gueule entr'ouverte, présente un serpent dont la vue soulève quelque émoi <sup>3</sup>. Un sarcophage de la Villa Albani <sup>4</sup>, où reparaissent la vasque et la corbeille, offre une combinaison des thèmes précédents.

Certains bambins font de la musique ou, comme ceux d'aujourd'hui, jouent aux barres, à la poursuite, luttent à mains plates; ceux-là, ceste aux poignets, commencent un pugilat en règle; un troisième tire par les ailes un compagnon, comme pour prévenir un mauvais coup, car il y a des vainqueurs et des vaincus; l'un remporte une palme, celui-ci sa couronne; un troisième, qui est tombé, frotte sa tête meurtrie <sup>5</sup>. Les divertissements périlleux ne les effraient point: un couvercle de sarcophage <sup>6</sup> porte une zone d'enfants à la chasse, série de combats singuliers contre des animaux très divers, autruche, ours, cerf, lion, verrat. Le motif des Éros en cochers du cirque est en grande faveur <sup>7</sup>.

1. Reinach, II, p. 469, 1 Brit. Mus.: III, p. 366, 1 Amelung, *Skulpt. des Vatik.*, II, pl. xix, n° 73 a; II, p. 467, 3.

2. Reinach, II, p. 17, 1 (Berlin).

3. Reinach, III, p. 295, 3. Réplique du grand masque, sans le serpent: II, p. 3, 3; *Musée Lavigerie*, Paris, 1914, 4<sup>e</sup>, Supplément II, pl. n. 1.

4. Reinach, III, p. 138, 1.

5. *Ibid.*, p. 111, 1; 366, 2.

6. *Ibid.*, p. 26, 2-4; Baumeister, *Denkmäler*, I, p. 502 Florence<sup>1</sup>.

7. Reinach, III, p. 193, 1.

8. Bizarre assemblage d'un cortège bachique et d'une course du cirque: *ibid.*, p. 186, 1 Capitole.

Le musée seul du Vatican en possède plusieurs spécimens, dont les variantes légères laissent très bien soupçonner un prototype librement copié (fig. 352) <sup>1</sup>. Ils rendent fidèlement le décor habituel



Fig. 352. — Éros en cochers du cirque.

des hippodromes, avec les obélisques, les bornes qui limitent la *spina*, les portiques que surmontent des œufs ou des dauphins; il y a des groupes de cavaliers lancés à toute allure, et, à côté, des attelages que fouettent avec vigueur les cochers <sup>2</sup>. Et il y a des victimes, des roues qui volent en éclats, des chevaux qui s'abattent sur les genoux ou se précipitent l'un sur l'autre, des auriges lancés en l'air et qui retombent tête première. Curieuse transposition d'un poncif sur un relief de la Villa d'Hadrien : c'est un bige de sangliers que conduit Éros <sup>3</sup>; l'artiste leur a prêté le même mouvement de galop qu'à des chevaux et le même port de tête; l'élégance fait tort au réalisme. Les Amours chevauchent aussi les monstres de la mer, les hippocampes <sup>4</sup>, et, sur un étrange monument de Berlin, dans le cirque inondé, la course s'accomplit sur des béliers, des chevaux, des taureaux à croupe serpentine <sup>5</sup>. Et ce sont enfin les *putti* mariniers, qui poussent l'aviron, pêchent à la ligne, lancent le trident contre les poulpes <sup>6</sup>.

Suivants de Bacchus, ils apprécient les fruits de la terre; ils vont, de leur long bâton, cueillir les coings sur les plus hautes

1. D'après la gravure du *Museo Pio-Clementino*, V, pl. xxxix; cf. encore Reinach, III, p. 367, 3; 368, 1; 369, 1.

2. Curiosités : attelages de lions (Reinach, II, p. 18, 1, de béliers p. 19, 1).

3. Reinach, III, p. 367, 4; Amelung, *op. cit.*, II, pl. xxxviii, n° 158.

4. Reinach, II, p. 173, 2; III, p. 118, 1; 119, 3, 5.

5. Reinach, II, p. 18, 2.

6. Reinach, III, p. 220, 1.

branches : l'un d'eux ramasse les olives tombées, un second les foule ; un troisième actionne la meule du pressoir <sup>1</sup>. La treille surtout les met en liesse ; ils n'abandonnent pas aux Satyres, avec lesquels parfois ils collaborent <sup>2</sup>, le soin de fabriquer la précieuse liqueur. Les scènes de vendanges peuvent compter parmi les plus vivantes de la série <sup>3</sup> : notamment, sur l'urne de verre à reliefs trouvée à Pompéi <sup>4</sup>, un Éros a recueilli les fruits dans son manteau relevé ; tandis qu'un camarade les foule, d'autres l'encouragent d'un petit concert. Les jeunes manœuvres piétinent avec entrain, d'un mouvement rythmé, les lourdes grappes, dont le jus se déverse dans des jarres par des mascarons qui ornent le devant de la cuve : ils s'appuient, l'un sur les épaules de l'autre, et aussi sur des bâtons, formant un bloc en parfait équilibre ; un tombereau leur apporte les graines, que d'autres vont quérir au faite d'une échelle, à moins que simplement ils ne grimpent au tronc, conscients de leur légèreté.

Voici maintenant les Éros ministres du culte : ils savent égorger le taurcau <sup>5</sup>, mettre un genou sur le garrot ; saisir les cornes ou le muse et planter le couteau à l'endroit voulu. Nous les retrouvons à l'atelier où se forgent les armes de Mars, frappant avec vigueur sur l'enclume : la cuirasse, les jambières, le casque terminés, reste la pièce maîtresse, le bouclier, qu'ils ornent de quelque sujet : Ménévée combattant, ou les deux jumeaux allaités par la louve <sup>6</sup>. Ensuite ils s'y prennent à deux pour le soutenir et le présenter, et ce motif heureux en inspire un autre que les lapicides répéteront à satiété : le bouclier se transforme, sur les sarcophages, en un médaillon avec l'image du mort. Nous avons la transition <sup>7</sup> : des Éros portent les armes de Mars, lance, casque et cuirasse : au milieu, remplaçant le bouclier, une couronne avec espace réservé pour un portrait non exécuté. Sur les cippes également, les Éros tiennent le cartouche à inscription, rond ou à queue d'aronde. Plus d'une fois, sujet isolé, un Éros tient quelque pièce de l'armure de Mars, par exemple sur les bases de candélabres <sup>8</sup>.

1. Reinach, II, p. 152, 1 ; III, p. 315, 4 ; *Archäolog. Zeitung*, 1873, pl. VII, 2.

2. Espérandieu, *Bas-reliefs*, I, p. 400 ; Reinach, II, p. 231, 4.

3. Reinach, III, p. 294, 1 ; 369, 2 ; 370, 1.

4. *Ibid.*, p. 73, 1 ; Mau-Kelsey, *Pompeii*, p. 408, fig. 229.

5. Reinach, III, p. 72, 3 ; *Museo Borbonico*, X, 60.

6. Reinach, II, p. 229, 1 ; 237, 1 ; III, p. 27, 4 (Espérandieu, *op. cit.*, I, p. 59 ; 253, 1).

7. Sarcophage de Florence : Reinach, III, p. 26, 5.

8. Reinach, II, p. 471, 3-4 ; 472, 2 ; cf. 246, 3 ; III, p. 50, 3-5 ; 129, 3-5.

Après les occupations des hommes, on s'approprie les attributs des dieux. Un amusant relief de sarcophage, au musée du Capitole <sup>1</sup>, déroule une pompe triomphale : en tête, monté sur un éléphant, le premier Éros s'est emparé du caducée de Mercure : derrière, un char, trainé par des griffons, emporte la lyre d'Apollon et les lauriers qu'elle procure : puis deux panthères charrient le canthare dionysiaque et la eiste au serpent : vient ensuite un attelage de biches : sur le dos de l'une d'elle un Éros est debout : l'autre, assis à l'avant du char, tient à pleins bras une statuette de Diane Lucifère, ainsi que son arc et son carquois. Par inadvertance, le caducée reparait sur un autre char conduit par des bœufs ; enfin, sur un lion, un dernier Éros avec le casque de Mars. Nous trouvons ailleurs Éros avec les attributs de Saturne <sup>2</sup>, et le triomphe de Cupidon trainé par des Centaures enfants, où Psyché est de la fête et joue du tympanon <sup>3</sup>.

Rome plaçait à son origine l'épisode des deux nouveau-nés, fils de Mars et de Rhéa Sylvia ; le rapprochement avec Éros était inévitable. Un bel autel d'Ostie, au musée des Thermes, date de 124, résume la légende. Sur une face mutilée, nous reconnaissons encore les amants unis par Éros. Symétriquement, on a représenté (fig. 353) l'enfance de Romulus et Rémus, saisissant les mamelles de la louve nourrice ; le Tibre veille sur eux, accoudé à son urne ; quelques échantillons de la vie animale parmi des plantes : un serpent, un lièvre, un lézard, un rat, un limaçon et, les dominant, un aigle, image de la grandeur future de Rome ; tout en haut les bergers émerveillés de la découverte. Sur les deux autres faces, des sujets connus mais enlevés avec brio : Mars ayant quitté ses armes et son char, une bande enfantine s'en saisit : on admirera la légèreté, la variété de mouvements de ces petits espiègles.

Un sculpteur ingénieux a eu l'idée de couvrir un sarcophage d'enfant de reliefs donnant en raccourci l'histoire de sa vie trop brève <sup>4</sup>. Il y a du désordre et des répétitions dans cette double frise, surchargée pour moitié de motifs mal reliés : mais l'ensemble séduit. On voit d'abord le bambin sur les genoux maternels,

1. Reinach, III, p. 183, 2 ; cf. p. 296, 2.

2. *Ibid.*, p. 127, 2 et 429, 6.

3. *Ibid.*, p. 229, 2.

4. Reinach, II, p. 289, 1-2 (Louvre = Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 2611. Frise comparable : vie d'un général, *supplicatio*, sacrifice, mariage Reinach, III, p. 51, 1.

prenant le sein sous le regard attentif du père, qui, un peu plus loin, le garde dans ses bras et reçoit les caresses de son rejeton ; ensuite voilà le garçonnet monté dans un chariot à sa taille, que

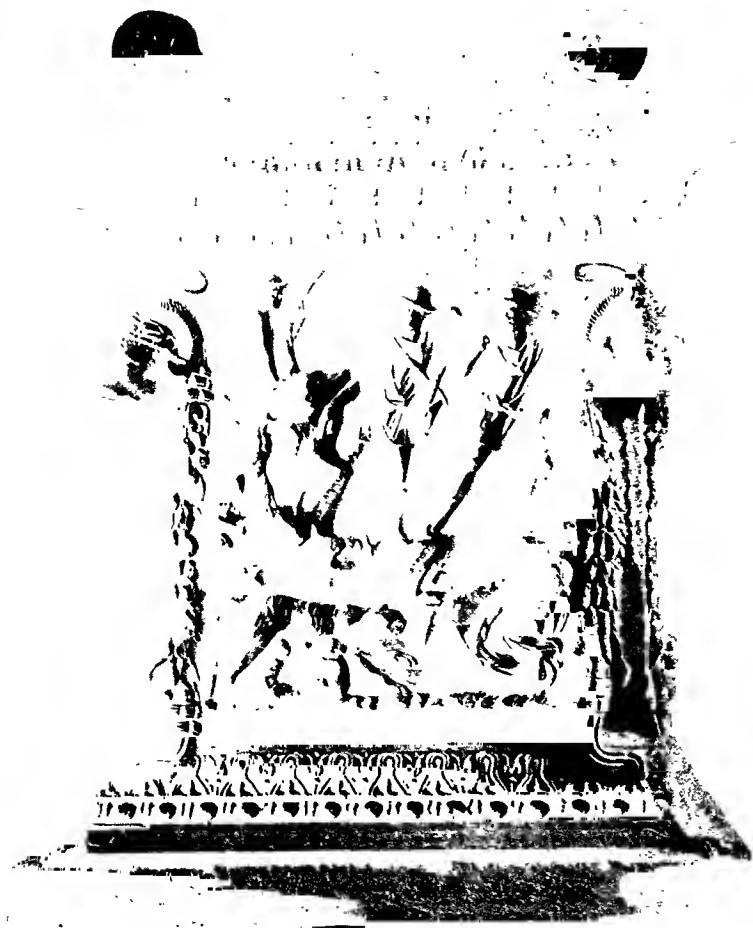


Fig. 353. — L'enfance de Romulus et de Rémus. Cliché Mosconi.

traîne un quadrupède compagnon de ses jeux ; puis, debout devant son maître, il récite quelque leçon. Sur l'autre panneau, on remarque moins de simplicité et de naturel : il vient à peine de quitter un autre char plus grand, un bige de bœufs, que nous le retrouvons assis dans sa chaire, déclamant au milieu des Muses recueillies.

§ III. — *Vie familiale ou rustique.*

Nous arrivons par là aux scènes de la vie familiale, peu nombreuses, plus fréquentes dans les parties occidentales de l'empire, où l'influence grecque est moins prononcée, mais aussi, et par suite, d'une qualité artistique assez inférieure. C'est le cas pour le repas intime du musée de Trèves <sup>1</sup> : personne n'est couché ; une servante apporte les plats sur une table exigüe recouverte d'un napperon ; deux convives assis : l'un, qui caresse le chien domestique, est enfoncé dans un siège campagnard très simple, à dossier bas, dont le relief donne exactement la forme, sinon la perspective ; l'autre, plus jeune, dans une de ces chaises pleines, enveloppantes, dont nous avons trois exemples nouveaux dans un relief de Nimègue, au même musée <sup>2</sup>. Le travail en est sensiblement plus fin : c'est un fragment pris au tombeau d'un riche propriétaire, en mesure de payer un artisan plus habile. Entre deux zones de décor floral digne des modèles italiens, une scène d'éducation : deux adolescents lisent un auteur, l'un dans un *codex*, l'autre dans un *volumen* ; le père ou le maître, placé entre eux, semble en donner le commentaire ; le jeune frère, qui entre sur la droite et esquisse un geste de salut (?), tient à la main ses tablettes de cire : il va commencer quelque exercice d'écriture <sup>3</sup>.

La vie familière embarrasse l'artiste qui se propose un tableau d'ensemble ; il aboutit d'ordinaire à un lamentable décousu, témoin ce sarcophage <sup>4</sup> qui rapproche un homme en barque, un ouvrier à l'établi sous une tonnelle, un mariage, une querelle (?), une table chargée de pains que le marchand paraît offrir à des clients assis, et au-dessous, en deuxième zone, porcher, berger, laboureur et vigneron. Mieux inspiré, l'auteur d'un sarcophage du Latran (fig. 354) <sup>5</sup>, ouvrage un peu gauche, mais d'une grande sincérité, a su ordonner son sujet. Le maître d'un domaine est au milieu de la composition ; sa taille égale la hauteur des deux registres, façon naïve de suggérer qu'il observe tout. La série des travaux com-

1. Reinach, II, p. 91. 2.

2. *Ibid.*, p. 91, 1 : Baumgarten, *Hellen. röm. Kultur*, p. 596, fig. 416.

3. Cf. sur le couvercle d'un sarcophage de Berlin Reinach, II, p. 26, 1) des scènes d'enseignement à la grecque, plus développées, mais également sans lien et bien moins savoureuses.

4. Reinach, III, p. 103. 2 : Amelung, *Skulpt. des Vatik.*, II, pl. LXXXIII, n° 15.

5. D'après l'*Archäologische Zeitung*, 1861, pl. XLIII.

mence par le labour ; derrière le valet qui conduit la charrue, un arbre où il a suspendu le panier contenant son déjeuner ; ensuite un piocheur ; puis des moissonneurs, saisissant les gerbes à poignées, les coupent à la base avec leurs faucilles ; à l'extrémité le propriétaire reparait, ou son intendant ; derrière lui, un petit édifice rustique. Dans la zone inférieure, en sens inverse, passe le char à roues pleines qui transporte la moisson ; puis la mouture du blé s'opère par la méthode primitive du pressoir à bras ; enfin, à l'aide d'une pince, semble-t-il, on retire le pain du four schématiquement indiqué. Représentation toute romaine par le souci descriptif ; elle s'oppose nettement à tel paysage champêtre de date tardive — à en juger par l'architecture à arcades qui en forme le fond — mais de genre hellénistique, maladroitement poussé à l'idylle, où les animaux dirigent vers leurs maîtres des regards chargés de trop de sentiments <sup>1</sup>.



Fig. 354. — Travaux de la campagne.

1. Reinach, III, p. 113, 3 ; Amelung, *Skulpt. des Vatik.*, I, pl. XLII, n° 127, p. 392.

§ IV. — *Chasse et voyages.*

Un des grands plaisirs des anciens était la chasse ; plaisir noble, surtout pour gens aisés, principalement la chasse à courre. Parmi les grands poncifs des ateliers, il faut noter la chasse au lion, où, sur des sarcophages en général, le personnage en évidence prenait les traits d'un empereur. Il arrivait, galopant de trois quarts vers la droite, manteau flottant et la main relevée pour lancer le javelot ; un lion, rarement un sanglier, lui faisait face, portant déjà au flanc, dans quelques exemplaires, le trait dont on voyait ressortir la pointe. Sous lui, des chiens égorgés ou un cheval abattu avec son cavalier, qui regardait avec effroi la bête monstrueuse à un pas de lui. De tous côtés, d'autres chasseurs, dont l'air invraisemblablement paisible faisait parfois <sup>1</sup> un singulier contraste avec l'envolée du motif central, ou esquissant de la main un geste conventionnel. Au près du prince, on mettait volontiers une femme casquée, *Virtus*, chargée de lui insuffler du courage. Tel est le type répété sans variantes notables sur nombre de pièces de nos musées <sup>2</sup> ; ce modèle stéréotypé du cavalier chargeant, si fréquent déjà sur les sarcophages de Sidon, servait d'ailleurs indifféremment pour une bataille ou une chasse <sup>3</sup>. On ne le voit renouvelé que sur un petit côté du sarcophage de Sidamara <sup>4</sup>, où le cavalier se profile en sens inverse et galope au-dessus du gibier terrassé.

Quelques monuments d'Occident, ou moins hellénisés, apportent une note plus réaliste. Un sarcophage de Modène <sup>5</sup> nous montre le grand filet-barrière vers lequel le cerf est bloqué par les chiens ; sur un autre, le gibier vient par bandes <sup>6</sup> ; ailleurs, on dégage l'animal des mailles du filet <sup>7</sup>. Pour emporter le sanglier capturé, on l'attache solidement, jambes en l'air, à une forte perche, que deux hommes vigoureux appuient sur leurs épaules <sup>8</sup>. Quand il y avait

1. Ces compagnons ont plus de vie sur le sarcophage dit de Jovin : Reinach, II, p. 302, 1.

2. *Ibid.*, p. 61, 1 ; III, p. 124, 1 . 208, 2 ; 305, 2 ; 306, 1. Motif simplifié : II, p. 501, 3.

3. Dans Reinach, III, p. 261, 1-2, les deux sont juxtaposées.

4. Reinach, II, p. 170, 2 : *Monuments Piot.* IX, pl. 1.

5. Reinach, III, p. 60, 8.

6. Reinach, III, p. 211, 1 (couverture).

7. Reinach, II, p. 213, 1 Arles = Espérandieu, *Bas-reliefs*, I, p. 142.

8. Reinach, III, p. 60, 8 à droite : II, p. 181, 1 en bas.

trop de pièces « au tableau », un véhicule devenait nécessaire : c'est ainsi qu'on voit des bœufs accouplés tirant une charrette à roues pleines et à ridelles, entre lesquelles sont empilés les produits de la chasse <sup>1</sup>.

Les scènes de voyage étaient plus difficiles à traiter ; le cadre en est trop mouvant, les péripéties trop variables. Un sculpteur a tiré du thème un parti singulier : le même char à deux roues, à toiture abritant toute une famille, est figuré deux fois. A la première, l'enfant est à la mamelle ; puis il a grandi ; on le voit dans l'intervalle se livrant à ses jeux ; la dernière fois il a déjà quelques années, il fait son dernier voyage ; c'est lui sans doute qui, sous la forme d'un Éros s'envolant au-dessus des chevaux, quitte les siens pour toujours <sup>2</sup>.

#### § V. — *Les métiers.*

Les représentations de métiers abondent, surtout dans l'art provincial et sur les cippes funéraires. Ce ne sont pas des scènes de deuil ; les survivants se proposaient de faire revivre le disparu, le plus possible, tel qu'il était dans l'exercice de son activité quotidienne ; le réalisme en est la qualité essentielle, et si nous voyons là des sujets de genre, cela tient aussi, pour une part, à une certaine gaucherie d'exécution et à une naïveté populaire qui leur prêtent un charme amusant. Il y avait encore la série des enseignes du négoce, enseignes parlantes où se glissait quelque fantaisie. Des tableaux de cette nature peuvent se trouver en pluralité sur un seul monument ; la tour carrée d'Igel, près de Trèves, tombeau des Secundinii, riches industriels du pays rhénan, comporte en effet quatre groupes de reliefs, les uns mythologiques, les autres se rapportant à la vie civile <sup>3</sup> : transports de marchandises, en barque, à dos de mulet ou par camionnage ; des voyageurs en cabriolet ; des employés mesurant du drap ; un intérieur de fabrique ; des réunions de famille. Il dut y avoir à Mayence un vaste édifice, avec décoration d'ensemble, dont le musée de cette ville a conservé quelques fragments : on y reconnaît des travailleurs, qui semblent porter des

1. Reinach, III, p. 307, 2 (Modène) ; Cumont, *Sculpt. de Bruxelles*, p. 78 et suiv., n° 61 ; cf. Reinach, III, p. 529, 2 ; p. 112, 4, à gauche (Pise).

2. Reinach, III, p. 269, 2 (musée Kircher).

3. Reinach, I, p. 167-169. Plus haut, p. 351, fig. 186, 2.

paniers pleins de terre ; des journaliers chargeant, déchargeant un bateau : ils roulent des futailles sur un plan incliné et du bord descendent à terre par une planche <sup>1</sup>.

Très bien observé est un relief de Salerne <sup>2</sup>, avec ce navire qui a abaissé son mât, sans doute pour passer sous quelque pont : un homme de peine enjambe le bordage et pose le pied sur une planche pour gagner la rive ; il porte un gros ballot qu'un homme de l'équipage lui assujettit sur la nuque ; un autre, lourdement chargé, a déjà atterri. Scène analogue, mais bien plus fruste, au musée Torlonia <sup>3</sup> : le débardeur, entièrement nu, a hissé une amphore sur son épaule ; tout auprès, derrière un comptoir, des employés semblent noter les sorties de marchandises. Le système du halage sur les rivières, alors déjà pratiqué, revit devant nous par un bas-relief de la statue du Tibre au Louvre <sup>4</sup> et par un autre, provenant du Vaucluse <sup>5</sup>, médiocre de dessin, mais où les attitudes sont fidèlement notées : deux hommes, ayant passé à leurs épaules des cordes aboutissant au mât de la péniche, tirent en avançant péniblement, à petits pas.

La série du commerce s'étend à tous les métiers. Voici une vente d'esclave : le malheureux qui sert de denrée est exposé sur un tréteau (*catasta*) entre deux hommes, sans doute le crieur et le propriétaire <sup>6</sup>. La boutique surtout est souvent reproduite. Ce qui s'y vend n'est pas toujours distinct <sup>7</sup>. Ce négociant, attablé devant un petit comptoir, a un geste pris sur le vif : d'une main levée il désigne les rayons au-dessus de sa tête, où s'alignent les marchandises.

Nous avons conservé, du négoce des viétuailles, quelques représentations d'un grand intérêt. On a retrouvé à Rome, près de la Porte Majeure, un ancien tombeau des derniers temps de la République, fait de moellons qui ressemblent à des boisseaux empilés. D'après l'inscription principale, deux fois répétée, « c'est le tom-

1. Reinach, II, p. 71, 3-5.

2. Reinach, III, p. 419, 5.

3. *Ibid.*, p. 343, 3.

4. *Bull. archéol. du Comité*, 1912, pl. xxiii, p. 99.

5. *Bull. archéol.*, *ibid.*, pl. xxii, p. 89 ; Reinach, III, p. 531, 14.

6. H. Gummerus, *Klio*, XIV 1914, p. 500-503. Capoue. Nous parlerons, dans le chapitre relatif à la peinture, d'un sujet analogue.

7. Reinach, II, p. 160, 2 ; *Röm. Mitth.*, XXVI 1911, p. 278. L'aide semble tenir une mesure ; Reinach, II, p. 95, 8 le client marchande de très petits objets, des bijoux peut-être.

beau de M. Vergilius Eurysaces, boulanger, fournisseur de l'État», gros brasseur d'affaires, qui avait fait placer sur sa tombe sa statue et celle de sa femme Antistia. Les bas-reliefs (fig. 355) rappellent sa double qualité. Toutes les opérations de son métier s'y succèdent : des mulets mettent en branle le moulin à farine ; huit manœuvres, penchés devant deux tables, s'occupent à pétrir ; plus loin on enfourne la pâte. De-ci de-là quelques scènes accessoires : des gens ont l'air de procéder à un calcul ou à un inventaire ; quelques-uns portent des récipients ; un homme remet à un autre des pièces de monnaie. Enfin, les pains achevés, on les réunit dans de vastes corbeilles, et l'annone vient les recueillir : devant un personnage qui tient en mains ses tablettes, on les pèse dans une grande balance dont les plateaux effleurent le sol ; le compte établi, en présence d'hommes drapés qui font office de contrôleurs, de nouveaux portefaix emportent les corbeilles chargées vers leur destination. Tout cela sans prétention, mais vivant, alerte, avec un indéniable accent de vérité.

On retrouve fréquemment le moulin que tourne un animal, un cheval d'habitude ; et dans un cas l'on se demanderait s'il n'est pas figuré les yeux bandés, précaution contre le vertige ; tout à côté un porteur remplit une mesure à l'aide d'un sac de farine ; un autre homme, avec un bâton, égalise le niveau supérieur <sup>1</sup>. On sait que les professions de meunier et de boulanger allaient ensemble ; par suite, si certains reliefs, par exception, montrent seulement la *mola*



Fig. 355. — Monument du boulanger Eurysaces (Cliché Mosconi).

<sup>1</sup>. *Archäologische Zeitung*, 1877, pl. VII, 2 ; Reinach, III, p. 235, 1.

jumentaria <sup>1</sup>, on voit, sur un sarcophage, d'un côté le moulin, de l'autre le boulanger veillant à la cuisson <sup>2</sup>.

Aimable tableau encore, que cet intérieur de boucher — ou plutôt de charcutier <sup>3</sup> —, qui est indiqué sur une plaque considérée comme une enseigne, à cause des deux parties évidées, de droite et de gauche, qui permettaient de la suspendre. La marchande est assise, artistement coiffée, et tient les livres ; le marchand, debout devant une table massive à pieds évasés, débite une grosse pièce en menus morceaux ; n'était le genre de balance figurée derrière lui, on croirait voir un magasin de notre temps. Le relief qui accompagne, sur sa pierre tombale, le buste de Julius Vitalis <sup>4</sup>, est bien plus médiocre, mais jusque dans les fragments pendus au croc, jambon, tête de veau, on constate encore le souci de l'exactitude. Il en est de même sur la plaque du musée Torlonia <sup>5</sup>, où volailles, porc, lapin sont accrochés, toutefois avec un certain oubli des proportions et avec des prétentions au grand style qu'attestent une colonne dans le fond, les attitudes des femmes et autres détails.

On n'en peut dire autant de cette image d'un cabaretier à son comptoir <sup>6</sup>, ce comptoir tellement élevé que le client en contre-bas, qui tient gauchement sa cruche pleine, a juste la taille d'un enfant. Un relief d'Ince <sup>7</sup>, mal conservé, montre sans doute le cellier d'un marchand de vins en gros, rempli de cuves pourvues de couvercles en bois, où des manœuvres déversent ou remplissent des amphores. Signalons enfin les marchands de fruits, le revendeur en plein vent <sup>8</sup>, et le boutiquier établi, possesseur d'un imposant guichet à grillage, pour défendre la caisse contre des mains trop avisées <sup>9</sup>.

Plus joli encore le petit relief disparu, provenant d'Aesernia <sup>10</sup> : un voyageur encapuchonné, tenant par la bride sa monture, est sur

1. Reinach, II, p. 232, 1 ; III, p. 404, 2. Baumeister, *Denkmäler*, II, p. 933 : là aussi le cheval paraît avoir les yeux bandés : p. 405, 3.

2. Reinach, III, p. 313, 3.

3. Reinach, II, p. 61, 2 : *Arch. Anzeiger*, IV 1889, p. 102.

4. Reinach, III, p. 154, 2 : Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 4335.

5. Saglio, *op. cit.*, fig. 4921 : Reinach, III, p. 346, 1.

6. Reinach, II, p. 221, 3 : Espérandieu, *Bas-reliefs*, IV, p. 443.

7. Reinach, II, p. 454, 1 : Baumeister, *Denkmäler*, III, p. 2088.

8. Reinach, II, p. 282, 1 : Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 5721.

9. Reinach, III, p. 405, 1.

10. *Ibid.*, p. 91, 1 : Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 1258 ; Baumeister, *Denkmäler*, III, p. 2119 ; Baumgarten, *Hellen. röm. Kultur*, p. 293, fig. 193.

le point d'entrer dans une auberge ; il discute les conditions avec l'hôtesse, et l'inscription <sup>1</sup> nous révèle ce petit marché.

On passerait ainsi en revue la plupart des professions. L'allégorie n'est pas toujours éliminée : dans un laboratoire de pharmacie, reconnaissable aux mortiers et pilons partout répandus, une femme au premier plan, si elle n'est pas la déesse Meditrina comme on l'a supposé, est du moins certainement un être symbolique <sup>2</sup>. Mais le réalisme triomphe presque invariablement. Un relief de Sens <sup>3</sup>

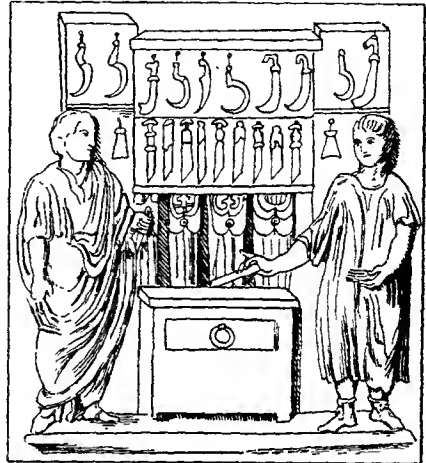


Fig. 356. — Autel funéraire d'un coutelier.

a. — La forge.

b. — L'armoire aux couteaux.

montre, en deux registres, l'industrie d'un tondeur de draps qui, muni d'énormes ciseaux, coupe les poils d'une étoffe tendue devant lui, et un foulon piétinant dans sa cuve. Deux panneaux du musée des Offices <sup>4</sup> sont des tableaux, d'espèce rare, du commerce de luxe : sous des galeries ouvertes formant un spacieux portique, des visiteurs de marque sont venus faire leur choix ; d'une part on leur sou-

1. C.I.L., IX, 2689 : *Copo computerus. — Habes vini sextarium unum, pane(m) assem unum, pulmentar(ium) asses duo. — Convenit. — Puellam asses octo. — Et hoc convenit. — Faenum mylo, asses duo.*

2. Reinach, II, p. 222, 1 : Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 4884.

3. Reinach, II, p. 307, 1 : Saglio, *op. cit.*, fig. 3172, 3306 ; Espérandieu, *Bas-reliefs*, IV, p. 12 : Baumgarten, *op. cit.*, p. 292, fig. 190.

4. Reinach, III, p. 44, 2-3 : Saglio, fig. 4290 et 6728 : *Jahreshefte des österr. Institutes*. XIII (1910). p. 98-99.

met un tissu déployé ; de l'autre deux commis offrent un catalogue d'échantillons ; d'une tringle élevée pendent divers articles, étoffes à franges, bordures élégantes, galons brodés.

Ailleurs, comme, heureusement, l'inscription le précise, un *aurifex* entame à coups de hache un lingot, entre plusieurs empilés près de lui <sup>1</sup>. Signalons aussi, sur l'autel funéraire du coutelier L. Cornelius Atimetus, au Vatican, deux scènes qui ont souffert, mais capitales néanmoins dans la série (fig. 356) <sup>2</sup> : deux compagnons travaillent à la forge : l'un, assis, maintient sur l'enclume la pièce de métal que l'autre frappe à grands coups de marteau ; en arrière on aperçoit béante l'ouverture du brasier où se tord la flamme, devant le soufflet que devait actionner le pied d'un des opérateurs ; au-dessus, suspendus à une barre de fer, quelques couteaux de toutes formes, à large lanié, triangulaire ou courbe, et des pinces. Dans l'autre tableau, le marchand déploie devant un client son riche assortiment d'outils, étalés contre les parois d'une armoire-buffet à double battant ; dans le bas, des tiroirs à poignée ronde. L'artisan est revêtu d'une longue tunique qui tombe librement ; pour travailler, il la remonte à la taille par une ceinture et dégage l'épaule droite. Toutes les autres scènes de forge sont très inférieures <sup>3</sup>.

Après le travail du fer, le travail du bois. Sur un sarcophage, au-dessous du médaillon, se voient deux ébénistes à l'établi, dont l'un pousse le rabot, et l'autre dégrossit un pied de meuble qui figurera une tête fantastique <sup>4</sup>. Sur une stèle un *faber navalis*, l'*ascia* au poing, achève de tailler une côte de carène <sup>5</sup>. Deux scieurs de long forment un groupe qu'on dirait croqué dans un chantier d'aujourd'hui <sup>6</sup>. A Sens <sup>7</sup>, deux ouvriers sur un échafaudage appliquent contre une paroi une couche de peinture ou un crépi ; ce sont peut-être des stucateurs. Un troisième, courbé vers le sol, retrousse sa manche d'un geste franc et naturel. N'oublions pas le cordonnier ou peaussier, en tout cas un travailleur du cuir, vu l'in-

1. Reinach, III, p. 404, 4 : Saglio, *op. cit.*, fig. 859 : Amelung, *Skulpt. des Vatik.*, II, pl. LII, n° 261 a.

2. Cf. Stuart Jones, *Companion*, pl. LII : Altmann, *Grabaltäre*, p. 173, fig. 139-139 a, n° 229 : Amelung, *Skulpt. des Vatik.*, I, pl. xxx, n° 147.

3. Reinach, II, p. 110, 8 ; 114, 1 (instruments démesurés).

4. Reinach, III, p. 405, 2 : Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 1836.

5. Reinach, III, p. 128, 2.

6. Reinach, II, p. 229, 8 : Saglio, *op. cit.*, fig. 6377.

7. Reinach, II, p. 305, 6 : Saglio, fig. 1758 : Espérandieu, *Bas-reliefs*, III, p. 11.

strument qui est devant lui <sup>1</sup>, ni le sabotier à califourchon sur l'établi, ayant à ses pieds le panier dans lequel il a sans doute apporté son repas <sup>2</sup>. Rappelons le sculpteur de sarcophages (fig. 193), le marbrier donnant la dernière main, devant sa cliente et modèle, à un *clipeus* à portrait <sup>3</sup>; et aussi le négociant sous son auvent, nanti d'une écritoire, d'un petit mortier ou d'un pot à colle, assis à son bureau à côté d'un double rang d'amphores. Marchand de vases, dit-on <sup>4</sup>, d'huile ou de vin plutôt, car ces vases semblent soigneusement bouchés et cachetés.

Il faut s'arrêter dans cette énumération et conclure. On est frappé d'un fait : l'art, si l'on peut se servir de ce terme à propos de ces représentations, est très médiocre, mais il est spontané ; pas un poncif dans tout cela ; une observation fraîche et sincère. Le sculpteur est bien dépourvu de métier, mais il ne copie pas, il prend sur le vif.

1 Espérandieu, *ibid.*, III, p. 81 ; Reinach, II, p. 214, 3

2 Reinach, II, p. 302, 3.

3 Reinach, III, p. 103. 1 : Saglio, *op. cit.*, fig. 1836.

4. Reinach, III, p. 103, 3 ; Saglio, fig. 6723.

---

## CHAPITRE XI

### SUJETS DE LAMPES

Les lampes dont se servaient les Grecs restaient presque toujours tout unies, ou sans autre ornementation qu'un pur décor linéaire et stylisé. Il en va tout autrement dans le monde romain <sup>1</sup>, où la partie de dessus, le *discus*, porte sur bien des exemplaires un relief à sujet. Sujet extrêmement simple dans les premiers temps, se réduisant, au II<sup>e</sup> siècle avant notre ère, pour lequel nous avons des spécimens de l'Afrique du Nord <sup>2</sup>, à un motif unique, tel qu'un vase, un autel surmonté d'un fruit, un caducée, une tête d'ibis. Au début de l'Empire, le sujet développé l'emporte définitivement. D'ailleurs, vu la forme et l'étendue restreinte du champ, la représentation n'est guère compliquée, comprend très peu de personnages, le plus souvent un seul, rarement plus de trois, en dehors des pièces de grandes dimensions. Ajoutons que tout ce qui vient d'être dit s'applique exclusivement aux lampes d'argile.

Nous allons passer rapidement en revue les variétés principales, en nous fondant sur la classification bien comprise de M. Walters <sup>3</sup>. Les sujets ne sont pas toujours originaux; il y en a qui se retrouvent tout semblables dans les reliefs, ou dans la poterie sigillée des provinces, ou encore sur quelques monnaies; nous signalerons surtout les motifs qui se répètent le plus. Habituellement très clairs par

1. *Catalogue of the greek and roman Lamps in the British Museum*. Londres, 1914, 8°, par H. B. Walters, qui en traitait déjà dans la réédition de S. Birch, *History of ancient Pottery*, Londres, 1905, 8°, II, p. 406 et suiv. Cf. J. Toutain, au mot *Lucerna*, dans Saglio, *Dict. des Ant.*; Bachofen, *Röm. Grablampen*, Leipzig, 1912 (album 1<sup>er</sup> qu'accompagne un texte 8° à peine ébauché), a réuni nombre de types, en vue de leur chercher une portée symbolique, qu'il a fort exagérée.

2. *Catal. du Musée Alaoui*, Paris, 1897, 8°, p. 146 et suiv.; Supplément, Paris, 1910, 8°, p. 174-180. On trouvera aussi dans ce catalogue la description et la reproduction d'un grand nombre de lampes romaines.

3. *Op. cit.*, p. xxvii. C'est à son *Catalogue* que renvoient les indications données entre parenthèses dans notre texte.

eux-mêmes, ils sont encore parfois précisés par une légende explicative en relief (*Titurus, Ganymedes, Diogenes*, etc.) <sup>1</sup>.

Beaucoup de lampes ayant une destination funéraire, ou servant d'offrande dans les temples, il n'est pas étonnant d'y rencontrer des sujets religieux. Les divinités de l'Olympe y figurent pour la plupart. Un thème fréquent est le buste de Jupiter supporté par un aigle aux ailes déployées (notre fig. 357) <sup>2</sup> et tenant le foudre dans ses serres; plus rare celui de Jupiter trônant (pl. xxxiv, n° 1204). On connaît un curieux exemplaire de la Triade capitoline (n° 1110, fig. 234), où Jupiter a une tête énorme. Les autres divinités apparaissent en général isolées, en des spécimens assez médiocres; nous trouvons cependant Mercure, en buste, avec le caducée <sup>3</sup>, ou tendant la bourse à la Fortune; Hercule lui fait pendant (pl. xxii, n° 638). Quelquefois le décorateur semble s'être inspiré d'une statue réputée: ce doit être le cas pour la Vénus accroupie au moment de prendre son bain (n° 1364, fig. 311), la *Venus Victrix* appuyée sur son bouclier et dont le casque est aux mains d'un Éros (n° 514, fig. 96). On a par-dessus tout de nombreuses représentations d'Éros en toutes sortes d'attitudes: par exemple, avec la torche renversée, comme génie funèbre <sup>4</sup>, ou portant des fruits (nos 1211-1212, fig. 257-258), jouant de la double flûte (n° 958, fig. 193), de la syrinx (n° 959, fig. 194), d'autres fois enlaçant Psyché (pl. xxvi, n° 752), ou bien debout dans une barque et jetant à la mer ses filets de pêche (notre fig. 358) <sup>5</sup>, ou encore contemplant Mars tout armé devant lui (n° 513, fig. 95). Ailleurs, en groupe, des Amours manient à grand-peine la lourde massue d'Hercule (n° 632, fig. 118); deux d'entre eux engagent un combat de ceste (n° 1365, fig. 312); et voici Vénus se disposant à corriger l'enfant terrible (n° 1234, fig. 271). Parmi les divinités



Fig. 357. — Jupiter emporté par l'aigle.

1. C. I. L., XV, 6238 et suiv.

2. Ici d'après Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 4593. Quelquefois Jupiter a le sceptre en main: Walters, n° 824, fig. 149; Bachofen, *op. cit.*, pl. xii, 1. Cf. le thème de l'apothéose, sur la base de la colonne Antonine et sur les cippes.

3. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 4592.

4. Bachofen, *op. cit.*, pl. vii, 1.

5. D'après Walters, pl. xxiii, n° 634; cf. fig. c, p. xxiv.

étrangères à l'Olympe, Bacchus, peu représenté <sup>1</sup>, est évoqué par de très fréquents masques de théâtres, par la Ménade au chevreau (pl. xvn, n° 537 ; n° 1367, fig. 314) ou étendue au pied d'un arbre (n° 1220, fig. 263). Esculape se montre seul (n° 1217, fig. 261, ou avec Hygie (n° 1061, fig. 213). L'introduction des cultes orientaux se mani-



Fig. 358. — Éros pêcheur.

feste également sur les lampes ; on y voit Isis et Harpocrate avec la patère ou le sistre (n° 1099, 1232, fig. 225, 269) — Anubis à la tête de chien s'y joint sur quelques exemplaires (pl. xxv, n° 782 ; sur d'autres Harpocrate est seul, le doigt sur les lèvres (n° 868, fig. 165) ; ou bien, et très souvent, *Sol* et *Luna*, divinités de la lumière n° 1114, fig. 236, en bustes ; n° 1115, fig. 237. *Luna* seule : n° 829, fig. 153, rien que *Sol*). Les cultes romains ne font pas défaut : on reconnaît les Lares avec la corne à boire et la situle (n°s 508, 1064, fig. 93, 216) ; la Fortune rappelant

1. Cf. Walters, n° 528, fig. 100 : Bacchus debout avec la panthère.

telle effigie monétaire, debout ou assise (nos 486, 1063, fig. 89, 215); la Victoire (n° 1062, fig. 214) tenant un trophée (n° 831, fig. 534), une couronne (n° 872, fig. 168), cette couronne civique qu'elle décerne *ob cives servatos* (pl. xii, n° 652), ou écrivant sur un bouclier.

Les légendes héroïques, les sujets mythologiques tiennent dans ce répertoire une place aussi réduite qu'elle est large dans la série des sarcophages et pour la bonne raison que ces sujets exigent un espace qui, sur les lampes, est trop parcimonieusement mesuré. On n'a guère que des épisodes secondaires, des thèmes morcelés. Hercule s'appuie sur sa massue, la peau de lion sur un bras et tenant les pommes des Hespérides (pl. xxxiv, n° 1222); ailleurs il est au repos et présente le skyphos; c'est l'Hercule glouton (n° 1119, fig. 253); ou bien, parvenu dans le jardin, auprès du pommier, il saisit le dragon d'une main et va le frapper de sa massue (n° 1377, fig. 319; pl. xxi, n° 655). Même mouvement devant l'hydre de Lerne dressée contre lui (pl. xxxv, n° 1221), et de la part d'Actéon attaqué par ses chiens (n° 1379, fig. 320; pl. xviii, fig. 619). On voit Icare survolant la mer où un pêcheur conduit sa barque, pendant que Minos l'observe derrière les murailles de Cnossos (pl. xii, n° 656; Bellérophon précipité à bas de Pégase qui se cabre et dont il tient encore la bride (pl. xii, n° 657); Europe sur le taureau (n° 826, fig. 150); Thésée s'apprêtant à égorger l'amazone Andromaque, saisie par un bras et qui lève des mains suppliantes (n° 1066, fig. 217); une autre amazone, blessée, se renversant sur son cheval qui s'affaisse sur les genoux (n° 744, fig. 133); une troisième s'effondre à terre, pendant qu'une compagne s'efforce de la soutenir (n° 659, fig. 120). Hercule décoche ses flèches sur les vautours qui assaillent Prométhée (n° 972, fig. 198); exemple caractéristique de la façon très gauche dont ces légendes sont traduites.

Quelques souvenirs de l'épopée homérique, où l'exécution est si barbare qu'elle a comme une saveur de parodie. Par exemple, devant une porte de Troie, Achille, dans un char minuscule, traîne à sa suite le cadavre d'Hector; au-dessous, derrière une muraille crénelée, Priam et Hécube regardent avec une naïve expression de douleur profonde (n° 876, fig. 171). Énée quitte Troie précipitamment, son père sur une épaule comme il ferait d'un enfant, et donnant la main au petit Ascagne (n° 1185, fig. 251). Voici un autre sujet dans la note plaisante : Philoctète blessé est étendu à terre dans une sorte de réduit entouré d'un mur; avec une plume d'oiseau il

chasse les mouches qu'attire sa plaie; pendant qu'Ulysse caché — on le reconnaît à son bonnet — s'assure que l'attention du malheureux est distraite, un personnage ailé, Néoptolème, lui dérobe son arc et son carquois (n° 1380, fig. 321). Même note, peut-être involontaire, dans la scène d'Ulysse devant Circé trônant; dans le fond, trois



Fig. 359. — Tityre et son troupeau.

têtes de chevaux doivent rappeler les compagnons métamorphosés du héros (n° 757, fig. 139). Sur l'extrémité d'un manche triangulaire de lampe, c'est encore Ulysse, attaché au mât de son navire, qui passe dans le voisinage des Sirènes (n° 878, fig. 172).

Plus rares sont les sujets empruntés à la littérature ou à l'histoire : par exemple, Minerve votant pour Oreste <sup>1</sup>; Tityre, le berger de Virgile, désigné là par son nom (notre fig. 359) <sup>2</sup>: appuyé sur un bâton,

1. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 4601.

2. D'après Walters, pl. xvi. n° 661. Rapprocher pl. xxi. n° 571, avec le chien couché en rond.

il veille sur le troupeau : on voit en marche sur le devant une brebis et un bœuf ; deux chèvres broutent les feuilles d'un arbre, dans les branches duquel deux oiseaux émergent d'un nid. Le philosophe Diogène surgit de son tonneau, une grande jarre (pl. xviii, n° 548 ; n° 1383, fig. 324). Le petit tableau figurant Mettius Curtius qui



Fig. 360. — Le salut militaire.

s'enfonce tout armé dans le *lacus* du Forum, pour apaiser par son sacrifice les dieux infernaux (pl. xviii, n° 549), est littéralement copié sur un relief du Palais des Conservateurs <sup>1</sup>. C'est de quelque œuvre littéraire, peut-être une fable, que dérive une amusante fantaisie à plusieurs exemplaires : une cigogne tenant dans son bec le fléau d'une balance, dont les plateaux portent respectivement une souris et un éléphant — qui semble plus léger que son contrepoids (pl. xvi, n° 595).

Beaucoup plus dignes d'attention paraîtront encore les lampes ornées de scènes de la vie romaine. Même quand la facture demeure grossière, ce qui n'est point rare, elles ont aujourd'hui ce mérite supérieur d'une valeur documentaire, et les personnages y sont plus

1. Strong, *Rom. Sculpture*, pl. ci ; S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 204, 2.

vivants. Une pièce d'un intérêt vraiment unique représente, selon l'interprétation commune qui ne fait pas doute, le salut militaire (notre fig. 360)<sup>1</sup> : au passage d'un chef à cheval, un subordonné debout, portant le casque et le manteau, élève la main droite vers le front, de ce geste d'adoration transmis jusqu'à nous.



Fig. 361. — Combat de gladiateurs.

Ce qui prédomine dans cette série, ce sont les scènes d'amphithéâtre, mettant les gladiateurs aux prises ; on verra ailleurs en détail ce qui concerne les variétés diverses de combattants, dénommés d'après leur équipement et leur façon de se battre : *sammis*, *secutor* ou *hoplomachus*, *retiarius*, *thrax* et *murmillo* ; on ne peut pas toujours juger par le menu de leur accoutrement dans ces

1. Ici d'après Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 4590 = 6091. Rapprocher le salut de Germanicus sur le Grand Camée de la Bibliothèque Nationale (notre fig. 333) ; mais il lève la main plus haut, jusqu'au cimier du casque.

représentations exigües. M. Walters a résumé en un tableau commode les types de figures isolées ou de groupes en action <sup>1</sup>; nous en étudierons seulement quelques-uns parmi les mieux venus. Ici deux gladiateurs, un thrace et un samuite, se font face; ils ont le casque à plumes, la cuirasse, les jambières et s'efforcent de se masquer avec leurs boucliers, du reste de longueur inégale; les mouvements sont violents, indiquent une âpre lutte (pl. xix, n° 787). D'autres lampes en montrent l'issue: un *hoplomachus* est tombé sur les genoux; il lève le pouce et l'index pour témoigner qu'il se reconnaît vaincu (notre fig. 361) <sup>2</sup>; ou bien il est renversé en arrière et le *thrax* triomphant étend la main sur lui (pl. xix, n° 558). On a aussi des combats contre les animaux: citons le tableau très curieux d'un bestiaire séparé d'un ours par une sorte de table tournante, dont les quatre pans arrêtent les attaques de la bête, laquelle, dressée sur les pattes d'arrière, s'irrite de cet appareil qui la paralyse (n° 1068, fig. 218).

Une lampe des plus connues de la collection de Londres nous fait pénétrer dans l'intérieur d'un cirque (pl. xv, n° 626); les perspectives sont fausses, la distribution également, mais elle est assez habile au point de vue de l'effet: d'une part, des rangées de spectateurs; sur une seconde face du pourtour, les *carceres* avec leurs portes à treillis, et sur la troisième les aménagements habituels dans les cirques: obélisques, portiques à dauphins, etc... Au milieu de l'arène, quatre quadriges lancés à toute allure; les cochers, courbés en avant, fouettent avec énergie. Dans un coin, deux hommes sont engagés et se portent des coups violents. Sur une autre pièce (pl. xxiii, n° 671), dans le même décor d'hippodrome, un quadriges s'est remis au pas: c'est celui du vainqueur, porteur d'une palme et d'une couronne. Remarquons aussi (pl. xxiii, n° 788) ce cheval victorieux, une couronne au bas de l'encolure, auquel font cortège des hommes qui brandissent des palmes et un étendard. Pour en finir avec les spectacles de victoire, mentionnons les trophées plantés en terre et accostés de deux prisonniers barbares accroupis (pl. xv, n° 497).

Il y a des scènes plus familières: trois esclaves pliant sous le

1. *Op. cit.*, p. xxxi. Cf. aussi l'amusante petite frise d'Eros gladiateurs combattant des animaux sauvages, n° 483, fig. 86. On a un choix de lampes à scènes de gladiateurs dans le *Guide to greek and roman life*, p. 69 et suiv.

2. D'après Walters, pl. xix, n° 663. Au-dessus de la scène, deux couronnes.

poids de plusieurs filets de chasse énormes liés ensemble (pl. xx, n° 681 : huit autres transportant, à la force de l'épaule, des tonneaux pleins suspendus à des perches pl. xxv, n° 1142). Un boteleur assis à terre, entouré de son matériel à tours d'adresse, se tourne vers un petit singe qui lui saisit le bras, pendant que de

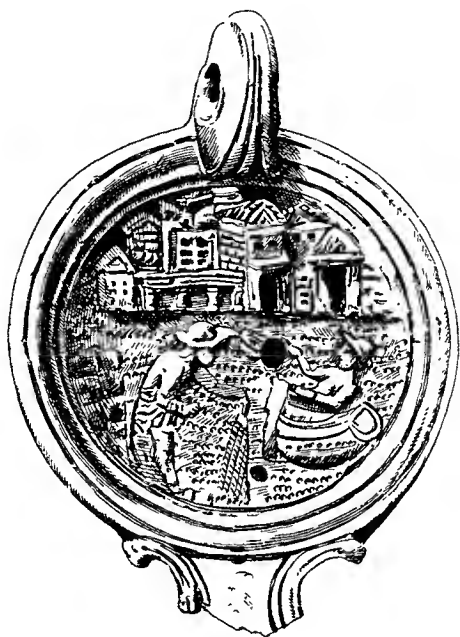


Fig. 362. — Vue d'un port.

l'autre côté une belette grimpe à une échelle; dans le champ, deux cerceaux pour les jeux savants (pl. xvi, n° 679). Un tableau pastoral, traité de manière fort pittoresque, nous présente un berger ayant sur la nuque un agnelet dont ses mains tiennent les pattes pendantes, et poussant son troupeau à la lueur du croissant de lune, ou bien éclairé par le dieu Soleil, qui est encore figuré derrière lui (n° 1144, fig. 244). Autre scène : un chasseur montre à son chien le gros lièvre qu'il a assommé d'un coup de son *pedum* (n° 1227, fig. 266). En définitive, ce sont les tableaux de genre qui, ici également, retiennent le plus nos regards; certains motifs religieux pourraient être rangés dans la même classe, comme cette femme qui

puise dans un grand bassin et procède au lavage d'un dieu terme (n° 572, fig. 110), et ces deux hommes qui accomplissent le sacrifice d'un porc sur un autel (n° 522, fig. 98).

Le paysage proprement dit est plus rare. On peut citer comme exemple remarquable une vue d'un port, peut-être Alexan-



Fig. 363. — Ours.

drie<sup>1</sup>, avec diverses constructions à la lisière du rivage (notre fig. 362)<sup>2</sup> ; au premier plan deux pêcheurs, l'un sur un rocher, le second dans une nacelle ; la mer est rendue par un simple pointillé. Sur une autre lampe à sujet marin, on voit en avant un pont où passe un homme avec son âne (pl. xxv, n° 758). Une troisième nous transporte en pleine campagne : sur le bord d'une route s'élèvent les divers bâtiments d'une ferme, à toits pointus, couverts de briques ; devant l'habitation, un char, traîné par un cheval et conduit par un personnage, passe à gauche ; un piéton, sac au dos, bâton en main, précède l'attelage<sup>3</sup>.

1. L'identification est de M. Rostovtsew *Rom. Mitth.*, XXVI [1911], p. 154, fig. 66), mais elle n'est pas hors de doute.

2. D'après Walters, pl. xvi, n° 527.

3. R. Cagnat, *Explor. épigr. et arch. en Tunisie*, Paris, 8°, I 1883, pl. xi.

Un groupe à part est constitué par les animaux, copiés assez fidèlement sur la nature, témoin cet ours (notre fig. 363)<sup>1</sup>, d'une vérité frappante, un scorpion (pl. xx, n° 602), un lapin (pl. xx, n° 700), un paon faisant la roue (n° 701, fig. 125), un chameau, trop petit seulement pour l'homme qu'il porte (pl. xxiv, n° 678), une grenouille (n° 1272, fig. 282), un chien aboyant contre un sanglier (n° 1073, fig. 220), un combat de coqs<sup>2</sup>.

Enfin signalons une série de motifs d'une certaine banalité, pampres, vases, couronnes, corbeilles de raisins, encadrements divers, coquillages; et celle des lampes « de nouvel an », qui n'ont parfois que l'inscription : *Annum novum faustum felicem* (n° 873, fig. 169), celle-ci gravée dans d'autres cas sur le bouclier d'une Victoire, entourée d'objets de toute nature qui représentent des étrennes (pl. xxv, n° 780).

En somme, c'est surtout le répertoire ordinaire de la sculpture en relief; mais les thèmes sont réduits, condensés, remaniés, pour s'adapter à un étroit espace et à sa forme circulaire.

1. D'après Walters, pl. lxxi, n° 991.

2. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 4573.

---

## CHAPITRE XII

### LES RELIEFS DE STUC

Les anciens ont fait divers emplois du stuc<sup>1</sup>. Ils en recouvraient les murs maçonnés en petits matériaux, pour masquer les trous et le mortier, et aussi pour obtenir un fond lisse, sur lequel s'appliquait la peinture. Nous avons expliqué tout cela<sup>2</sup>. Enfin ils ont créé des reliefs décoratifs en cette matière, par un procédé fort abandonné aujourd'hui, mais très goûté à la Renaissance ; ce sont ces reliefs dont nous allons donner un aperçu. Il y en eut de coloriés, mais pas tous, et qui n'ont pas tous conservé leurs couleurs. Par suite, déjà peut-être dans l'antiquité, pour nous sûrement, c'est l'intérêt sculptural qui prédomine.

On les faisait en gypse, mêlé plus ou moins de chaux et de sable<sup>3</sup>. Les Grecs en avait déjà exécuté ; Pausanias en vit à Stymphale, au plafond du temple d'Artémis<sup>4</sup>. D'autre part, il en est deux spécimens au Musée étrusque du Vatican<sup>5</sup>. Mais c'est surtout sous l'Empire romain que ces reliefs furent en vogue, pour orner murs et plafonds dans les maisons privées<sup>6</sup>. Ils étaient façonnés, tantôt à la main, tantôt dans des moules ; on a retrouvé un grand nombre de ces moules dans une maison de Pompéi, que l'on a supposé, par suite, être l'atelier d'un stucateur<sup>7</sup>. Mais certainement les plus beaux ne résultaient d'aucun procédé mécanique ; leur variété le prouve, dans certains ensembles ; et, d'ailleurs, ceux de la Farné-

1. A. Jardé, au mot *Tectorium*, dans Saglio, *Dict. des Ant.*

2. Plus haut, p. 30 et suiv.

3. A. Jacob, au mot *Gypsum*, dans Saglio, *ibid.* ; Blümmer, *id.*, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.* (cf. sa *Technologie*, II, p. 113 et suiv.).

4. Pausan., VIII, 22. 7.

5. Helbig, *Führer*, I, n<sup>os</sup> 460-461.

6. Quelques restes à l'*Antiquarium comunale* du Coelius (ancien *Orto botanico* ou *Magazzino archeologico*) ; Helbig, *ibid.*, I, p. 577.

7. Overbeck-Mau, *Pompeji*, p. 380. Signalons aussi un procédé élémentaire : l'incrustation dans les enduits de coquillages naturels (Adr. Blanchet, *Étude sur la décoration des édifices de la Gaule romaine*, Paris, 8<sup>e</sup>, 1913, pl. III, 1<sup>o</sup>).

sine, éclatés par places, ont dévoilé la technique : on étalait d'abord le stuc, bien égal et uni, sur la paroi, et on le couvrait, encore humide, par touches légères au trait incisé, d'un dessin préparatoire ; à l'intérieur de ce contour on posait une nouvelle matière, travaillée à main libre et à l'ébauchoir. Les sujets étaient généralement à figures, d'où le nom de *sigilla aedificiorum*.

Une exception notable s'est révélée dans un temple d'Arabie du I<sup>er</sup> siècle, dit le « château de Pharaon » <sup>1</sup>, tout revêtu de stuc, à l'intérieur et au dehors. Les décorateurs y avaient ainsi figuré une sorte de fausse ordonnance architectonique, produisant en relief les mêmes combinaisons que les fresques pompéiennes du II<sup>e</sup> style. Ces stucs de Petra étaient donc presque uniquement géométriques. Quelques débris sont encore en place et, grâce aux trous ménagés pour les chevilles de fixation, on a pu deviner le schéma général <sup>2</sup>. Or il est conforme à certaines ordonnances que nous présentent, à Petra encore, des façades taillées à même le rocher ; on en a conclu que ces ordonnances, avant d'être sculptées, avaient été conçues par un peintre ou un stucateur, et que la décoration murale imitant la construction en pierres d'appareil, si appréciée en Syrie au I<sup>er</sup> siècle, avait été d'abord adoptée par des artistes se bornant aux travaux de surface <sup>3</sup>.

Les plus beaux spécimens connus de reliefs en stuc ont été retrouvés en Italie, mais les provinces en ont également fourni. Ainsi, au musée de Sousse, une paroi de cippes funéraires <sup>4</sup> du I<sup>er</sup> ou du II<sup>e</sup> siècle après J.-C. est décorée d'un groupe de trois personnages disposés sur les trois côtés d'un petit renfoncement. Au milieu, ou de trois quarts, est un jeune homme imberbe en tunique ; de sa main gauche abaissée, il tient, dans un étui muni d'une courroie de suspension, des tablettes à écrire. Une femme, une Muse apparemment, un *columien* dans une main, pose l'autre sur le bras du jeune homme, d'un geste de protection. Symétriquement Minerve, du moins une femme casquée, armée du bouclier et de la haste, lui serre la main.

1. H. Kohl, *Kasr Firann in Petra* (XIII. wissenschaftl. Veröffentlich. der deutsch. Orient-Gesellsch.), Leipzig, 1910, 1<sup>re</sup> p. 15, 26, 40 ; pl. v, vii-viii. Rares ornements floraux, fig. 14.

2. Cf. *ibid.*, p. 18, fig. 16, la reconstitution d'une paroi, et p. 22, fig. 18, côte à côte, l'état actuel et la restauration à l'aide des trous d'encastrement.

3. Kohl rapproche p. 40-42, fig. 37-39, une peinture de Boscoreale et deux façades plus tardives de Petra, qui montrent le même parti architectural : deux portiques encadrant un pavillon circulaire.

4. *Musées de Sousse*, Paris, 1902, 1<sup>re</sup> p. 8, n<sup>o</sup> 11, pl. iv, 1-3 (Hannezo).

C'est une exception qu'un portrait, ou soi-disant portrait, en stuc. Habituellement on se bornait à des scènes mythologiques, ou pure-

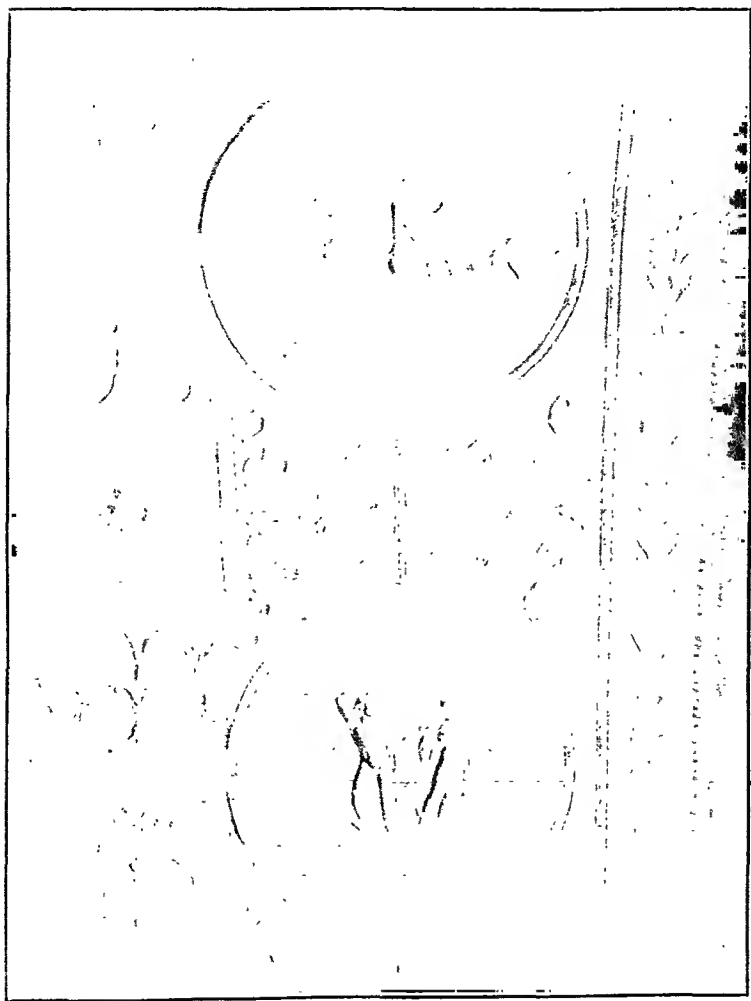


Fig. 361. — Stucs du tombeau des Valerii (Cliché Moscioni).

ment décoratives, ou se rapportant à la vie romaine. Il s'en trouve dans les monuments funéraires ; citons deux très remarquables

tombeaux de la Voie Latine. Dans la chambre souterraine de celui

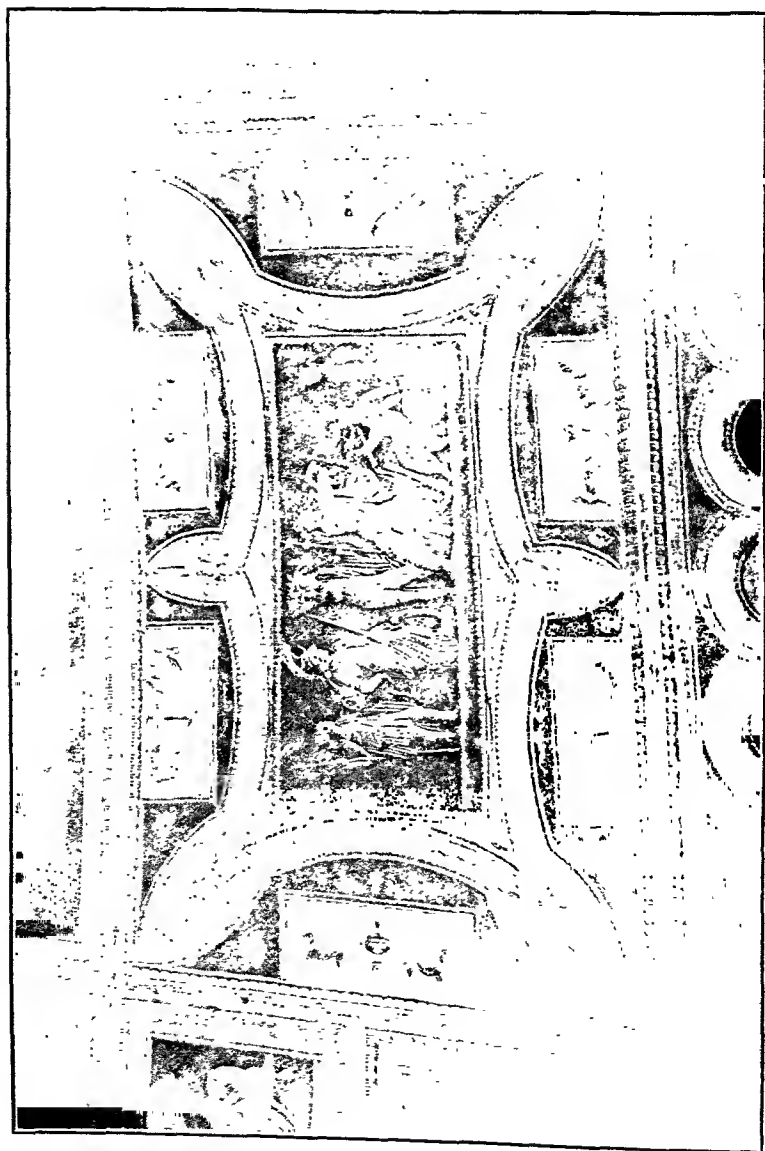


Fig. 365. — Stucs du tombeau des Paneratii (Cliché Mosconi).

des Valerii, les reliefs représentent des monstres marins, des

nymphes, génies, naïades et griffons (fig. 364). Celui des Pan-cratii contenait quatre bas-reliefs de stuc entourés d'ornements et empruntés à la légende : le Jugement de Pâris, Alceste, Priam devant Achille <sup>1</sup>, Hercule jouant de la lyre devant Bacchus et Minerve (fig. 365 : d'autres montrent des paysages et des sujets marins <sup>2</sup>.

A Pompéi, certaines sépultures étaient entourées d'un mur d'enceinte que surmontaient des tourelles revêtues d'un décor stucé : tel le « Tombeau rond » ; on y voyait une femme déposant une bandelette sur un squelette de petite taille, sans doute celui de son enfant <sup>3</sup>. Tel aussi le tombeau de l'Augustal C. Calventius Quietus : comme sujets : une femme détournant le visage pour mettre le feu à un bûcher ; Œdipe devant le sphinx ; Thésée bourreau du Minotaure. Moralité : pour le mort, l'énigme de la vie avait sa solution ; il avait trouvé une sortie au labyrinthe de l'existence <sup>4</sup>.

Mais les plus curieux de ces bas-reliefs en stuc ornaient le très haut soubassement du tombeau d'Umbricius Scaurus <sup>5</sup> ; par malheur, peu à peu effrités, ils ont entièrement péri ; il nous en reste des dessins (fig. 366). Les scènes sont prises des combats de l'amphithéâtre ; des inscriptions individuelles se lisent au-dessus des personnages. Dans la frise principale, à gauche, d'abord deux gladiateurs montés, classe secondaire et peu représentée : armés d'un bouclier rond, ils brandissent l'un contre l'autre de très longues lances. Suivent deux samnites, que désignent leurs casques à haute crête, leurs boucliers en forme de tuile ; ils semblent pour l'instant de simples spectateurs. Puis un thrace, dont l'arme ne se voit plus ; elle devait menacer un samnite qui est tombé sur un genou et perd sa lance. Après un nouveau groupe, où le vainqueur égorge le vaincu, grièvement blessé à la cuisse, deux rétiaires, à plus petite échelle, tiennent des tridents à long manche ; enfin deux samnites : l'un poursuit l'autre qui a laissé choir son bouclier. Dans une autre frise plus réduite, un samnite frappé à mort s'effondre sur la droite ; à gauche, un surveillant des jeux arrête le bras d'un gladiateur qui va d'un coup mortel achever sa victoire. Et ce sont,

1. Reproduit dans Gusman, *Art décoratif*, pl. XLV.

2. *Ibid.*, pl. 84-85 stucs polychromes. On voit dans le haut de notre fig. 365 une partie simplement peinte, sans relief.

3. Mau, *Pompeji*, p. 442, fig. 263.

4. *Ibid.*, p. 442.

5. Pour leur disposition, voir Mau, *op. cit.*, p. 438, fig. 258.



modèles à part, deux jambières, deux casques, l'un de samnite, l'autre à pointe recourbée comme ceux des cavaliers. Enfin une troisième série juxtapose des combats contre des animaux sauvages : un homme, vêtu d'une simple tunique, atteint à la gorge un ours déjà culbuté ; à côté, un taureau transpercé par une lance ; un sanglier poursuivi par deux chiens. Dans le haut, une scène de chasse : des lièvres, deux chiens s'élançant contre un cerf. Cet ensemble a une haute portée documentaire ; la valeur d'art en était médiocre : composition nulle, perspective enfantine, et à la fin scènes de chasse et d'amphithéâtre qui s'accordent mal.

A Pompéi encore, on avait aménagé dans le temple d'Isis un réservoir aux ablutions, avec enclos à façades de temple ; cette construction a ses parois extérieures couvertes de reliefs en stuc<sup>1</sup>, partiellement en rapport avec sa destination. Au fronton dominant l'entrée, sur fond bleu, un vase, devant lequel, de chaque côté, s'agenouille une figure en prière. Au-dessous, sur une frise taillée en gorge égyptienne et également à fond bleu, des prêtres et des prêtresses d'Égypte lèvent vers le vase les bras ou les regards. Sur les trois autres façades, la frise porte des stucs blancs dessinant des dauphins, des Éros qui nagent ou sont montés sur des animaux marins. De part et d'autre de l'entrée, une figure féminine : l'une debout, immobile, est Isis elle-même, la gorge nue ; au pilastre d'angle, un rinceau de vigue enferme des symboles, comme la situle, le sistre et l'uraeus. Sur les murs latéraux, des sujets classiques : Mars et Vénus, Persée et Andromède, entourés de *putti*, dont l'un tient la cassolette à encens<sup>2</sup>.

Dans les Grands thermes ou Thermes centraux, au nord-ouest de la cour ou palestre, des ornements de style architectonique furent exécutés avec brio, en blanc sur fonds de couleur, rouges ou bleus, mêlés à de petits sujets<sup>3</sup>. A la voûte de l'*apodyterium*, les caissons sont chargés de stucs aux couleurs variées : les fonds sont bleus dans les caissons ronds, noirs dans les octogonaux ; les sujets comprennent des figures féminines demi-nues, portant des fleurs dans des cornes d'abondance ; des Éros s'ébattant parmi les animaux marins ; la nymphe Galatée nageant au milieu d'eux ; tout cela d'un très riche travail. L'ornementation s'étend à la lunette de

1. Mau, *op. cit.*, p. 184 et suiv., fig. 91.

2. *Ibid.*, p. 183, fig. 92.

3. Overbeck-Mau, *Pompeji*, p. 222 et suiv. et pl.

la voûte, contre un mur isolant cette pièce de la voisine <sup>1</sup>. Décor analogue aux petits Thermes du Forum, en particulier dans le *tepidarium* des hommes <sup>2</sup> : reliefs rouges ou bleus sur fonds blanc, bleu clair ou violet, et toujours empruntés au monde marin : Éros montés sur des hippocampes ou conduisant des dauphins. Les uns sont vraiment en relief, les autres plutôt peints avec une eau chargée de stuc : un Éros au tympanon a la tête modelée en relief ; les ailes, les jambes, le tambourin sont seulement peints : mais à distance le tout donne indistinctement l'illusion du relief <sup>3</sup>. C'est encore, en blanc, un Éros appuyé sur son arc ; Apollon et le griffon ; Ganymède emporté par l'aigle, etc., et juste au-dessus de l'entablement qui fait le tour de la chambre, à la naissance de la voûte, une frise uniforme d'arabesques, blanc sur blanc. Dans le *frigidarium*, sur corniche rouge, des Éros aux jeux du cirque, dans des biges ou à cheval. A la lunette de l'*apodyterium*, de puissants Tritons en dispute, tenant des vases sur l'épaule ; un énorme masque de l'Océan, avec de longs cheveux ruisselants, une barbe abondante aux boucles en spirales ; enfin, une frise où, sur fond rouge, paraissent, en stuc jaune lustré, des lyres, des dauphins, des vases et des Chimères <sup>4</sup>.

L'*apodyterium* des Thermes de Stabies, toujours à Pompéi, et son vestibule, offrent de nouveaux échantillons du même style <sup>5</sup>. Aux voûtes, dans des caissons à quatre, six, huit côtés, ou circulaires, ce sont, en stuc blanc, des rosaces, des Éros, des trophées, des figures du cycle bachique ; d'autres, plus grandes, se profilent sur les murs plans des mêmes pièces : figures féminines sur des dauphins, dont les corps finissent en arabesques ; et, aux lunettes, des architectures irréelles, pavillons, tonnelles, rotondes, draperies étendues.

Il faut bien donner une mention aux stucs qu'Hadrien avait multipliés dans sa villa de Tibur, sur presque toutes les voûtes, souvent aussi sur les parois. La plupart ont disparu : le peu qui en reste suffit heureusement à garantir la fidélité des vieux dessins de Ponce et l'alourdissement qu'ils ont subi sous le crayon trop vigoureux

1. Overbeck-Mau, *Pompeji*, pl. annexée à la p. 225 architectures, Éros et dauphins.

2. *Ibid.*, p. 205 et suiv., fig. 119. Mau, *op. cit.*, p. 208, fig. 101 ; Saglio, *Diet.*, des Ant., fig. 3233.

3. *Museo Borbonico*, II, pl. LIII.

4. *Ibid.*, pl. I, E (*frigidarium*), L. A, 2 (*apodyterium*).

5. Mau, *Pompeji*, p. 195 et pl. v ; Thédenat, *Pompéi*, II, fig. 56 et 57.

de Piranesi. Le décor se présente en panneaux, où « ce ne sont que paysages, chasses et danses, sacrifices et scènes d'initiation, Amours se balançant sur une corde, Génies tenant des avirons », entremêlés d'oies et de cigognes, souvenirs alexandrins. « A la voûte de l'*apodyterium* des Grands thermes, les divisions géométriques sont fortement accusées, simulant des caissons dont le milieu est occupé par un sujet en relief placé sur un fond colorié en ton plat, bleu ou rouge. Des bandeaux de traverse séparent les caissons et, à leurs points de rencontre, sont placés des disques d'où émergent des bustes » comme les *emblemata* des phiales d'argent. Mais partout ailleurs les stucs de Tibur diffèrent de ceux que nous avons vus ou allons voir ; aucun style d'architecture : « ici, peu ou pas de réminiscences architectoniques ; la base de ces décorations est géométrique ; elles ne donnent pas l'illusion d'une chose réelle vue en perspective, mais servent de cadres à de jolis motifs peints ; c'est donc la peinture qui joue le principal rôle<sup>1</sup> », et nous aurions à en parler en traitant de la peinture, si nous en connaissions autre chose que le dessin.

C'est à Rome même, au musée des Thermes, que nous trouvons les plus beaux exemplaires de cette forme d'art ; ils couvraient les plafonds d'une villa fouillée en 1878 dans les jardins de la Farnésine<sup>2</sup>. A côté des charmants motifs de remplissage, arabesques, ornements végétaux, Arimaspes et Griffons, femmes ailées surgissant du calice d'une fleur, accostées héraldiquement et portant des armes, ou encore faisant des libations de chaque côté d'un candélabre et soutenant sur leurs têtes de légères architraves surmontées de Griffons<sup>3</sup>, nous remarquons des scènes mythologiques et religieuses, par exemple une cérémonie d'initiation. Ailleurs une femme, auprès d'un pilier fleuri, allume deux torches à un autel ; derrière elle, un musicien joue de la double flûte ; en face, un gros Silène s'appuie lourdement contre un cippe, sur lequel s'accoude une femme voilée<sup>4</sup>. Sujet un peu mystérieux, mais sûrement lié au culte de Bacchus. Ailleurs encore, une offrande à Priape : une femme est

1. Gusman, *Villa Hadriana*, p. 231-236, fig. 338-353.

2. Helbig, *Führer*, II, n°s 1327-1332 ; J. Lessing-Mau, *Wand- und Deckenschmuck eines röm. Hauses aus der Zeit des Augustus*, Berlin, 1891, f° ; Max, Collignon, *Rev. de l'art anc. et mod.*, 1897, II, p. 97-107, 204-212 ; Rostovtsew, *Röm. Mitth.*, XXVI (1911), p. 35 et suiv., fig. 11-14 ; spécimens dans Gusman, *Art décoratif*, pl. xxxvi et lxxii-lxxiv.

3. Cf. Collignon, *loc. cit.*, fig. p. 100 (relief mutilé).

4. *Ibid.*, p. 104 ; pour la scène ensuite décrite, voir la pl. qui fait face.

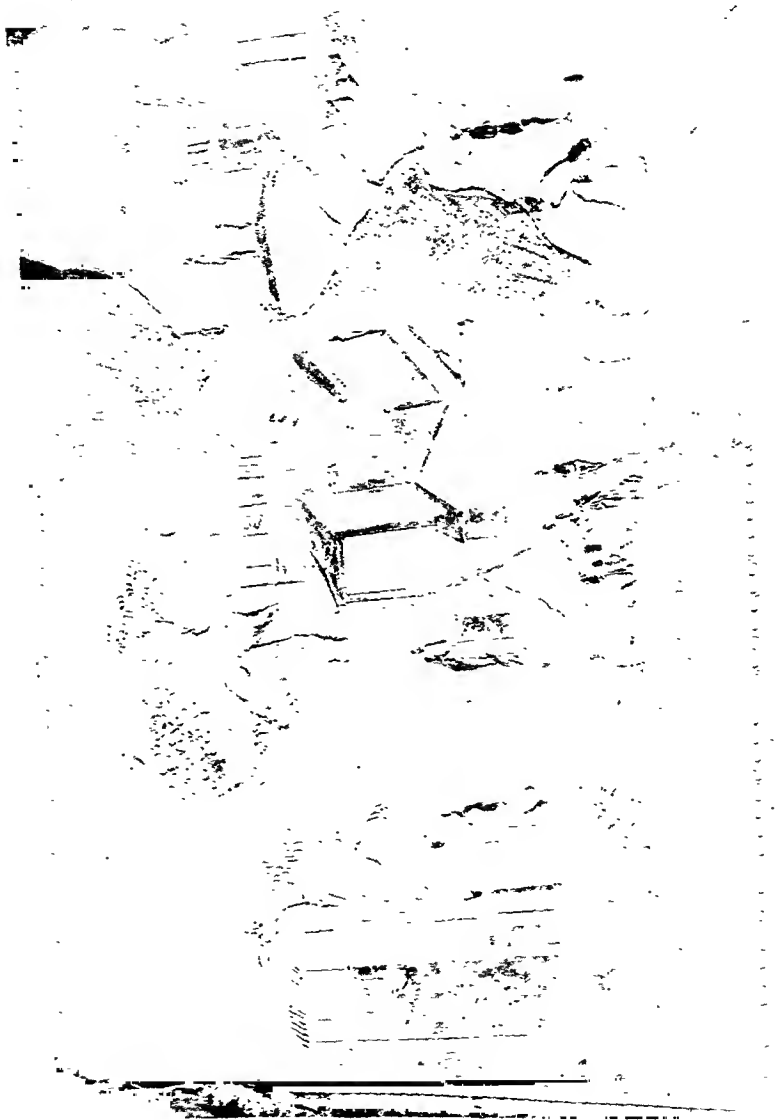


Fig. 367. — Villa romaine. Tableau en stuc, Clusé Alinari.

montée sur un rocher, pour atteindre au niveau de l'autel orné de guirlandes et de bandelettes ; elle tient un objet indistinct, un plateau chargé de fruits ou, plus vraisemblablement, un triptyque ouvert, objet même de la dédicace ; elle se tourne vers ses compagnes, dont l'une lui tend une guirlande, l'autre soutient un plateau.

Toutefois les pièces maîtresses de cet ensemble, ce sont les paysages, qui allient au pittoresque naturaliste la figure humaine traitée par anecdotes, et dans des scènes de genre. Rien de plus varié et de plus séduisant, malgré une perspective souvent rudimentaire, que la végétation éparsse dans ces tableaux, au milieu de ces constructions de toutes sortes qu'en termes d'atelier on nomme des « fabriques ». Un de ces paysages (fig. 367) représente probablement une villa aux vastes dépendances, un vrai hameau. « D'un côté l'habitation, ses corps de logis groupés autour d'une cour, sa *loggia* gracieuse avec sa toiture en pente, son portique au travers duquel un arbre a poussé des branches capricieuses, sa terrasse arrondie plantée de palmiers. Un pont conduit à une sorte de belvédère, à un portique circulaire [ou carré ?] enfermant une colonne surmontée d'un vase, et un arbre qui, à en juger par ses larges feuilles, paraît être un figuier...<sup>1</sup> ». M. Rostovtsew ne croit pas à une villa ; il classe ce tableau dans la série des représentations qu'il nomme *sakral-idyllisch*. Les deux explications n'ont rien d'incompatible : une villa, où des sanctuaires sont épars, peut bien prendre l'aspect d'un paysage idyllique.

L'exécution est pleine de fraîcheur et de vie ; elle ne se perd point dans le détail ; pas de surcharge ; l'habileté est grande à tirer parti de l'intensité variable de l'éclairage ; dans les parties très insolées le relief s'atténue ; on le renforce au contraire là où le jour arrive plus adouci, de façon à établir comme une moyenne dans les ombres. On ne saurait dire cependant que le style soit très soutenu ; c'est encore de l'art industriel ; mais il y a de la finesse de touche, de la légèreté, et néanmoins de l'accent, avec beaucoup de diversité et de fantaisie. Cela rappelle les tableaux de cabinet ; l'inspiration première est très hellénistique, et l'exécution est due très probablement à des Grecs. Dans les parties peintes de la Farnésine, on a déchiffré l'inscription : Σέλευκος ἐποίησεν ; nous ne sommes pas fondés à étendre aux stucs cette signature, qui semble avoir

1. Collignon, *loc. cit.*, p. 207.

appartenu à un Grec de Syrie ; mais on peut conjecturer une parenté étroite dans la main-d'œuvre.

Malgré tout, le goût romain a exercé, là aussi, son action. C'est à Rome que ce stucage à reliefs s'est développé ; il avait commencé par le style d'inscrutation qui imitait, à l'aide de stucs polychromes, les revêtements de marbre ; le style d'architecture lui a ouvert les mêmes voies qu'à la fresque. Et tous les motifs accessoires, pavillons de plaisance, belvédères, ruisseaux frais qu'enjambent des passerelles aux arches élégantes, terrasses ornées d'hermès, velums déployés prêtant leur abri, pêcheurs à la ligne, personnages flânant et conversant, femmes rêveuses accoudées, tout nous ramène à cette prédilection pour la vie agréable et facile, pour le confort, dirions-nous, accru par quelque *farniente*, idéal commun de la bourgeoisie aisée et de la noblesse italiennes.

---

## CHAPITRE XIII

### LES RELIEFS DE CÉRAMIQUE PEINTE<sup>1</sup>

SOMMAIRE. — I. Histoire et technique. — II. Les sujets.

Dans ce genre d'ouvrages, ce qui intéressait le plus les anciens, c'était probablement la peinture et non le relief; tel ne peut plus être notre point de vue, car la peinture s'est presque toujours effacée<sup>2</sup>, quand elle n'a pas été enlevée par une main moderne: jadis on faisait subir aux spécimens conservés dans les collections un déplorable nettoyage. Nous dirons seulement quelques mots de ce que les traces de couleurs permettent de conclure, et nous nous résignerons à étudier avant tout les reliefs. Ils méritent une place à part, pour la matière même, et trahissent une analogie manifeste avec la décoration étrusque.

#### § 1<sup>er</sup>. — *Histoire et technique*<sup>3</sup>.

La matière de ces reliefs était constituée par un mélange d'argile et de ces scories volcaniques appelées pouzzolane. Les exemplaires de choix recevaient ordinairement à la surface un revêtement très mince ou de mâchefer ou d'argile plus fine, dont on avait garni l'intérieur du moule avant d'y précipiter la terre à modeler; cette précaution fut peut-être générale dans les premiers

1. Cf. R. Borrmann, *Die Keramik in der Baukunst*. Leipzig, 2<sup>e</sup> éd., 1908, 8°; H. von Rohden et H. Winnefeld, *Architektonische röm. Tonreliefs der Kaiserzeit* (dans R. Kekule, *Die antiken Terrakotten*, IV, 1-2), Berlin-Stuttgart 1911, 8°. — Nous renvoyons à ce dernier ouvrage sous la forme abrégée Rohden; de même, dans tout ce chapitre XIII, Reinach tout court désigne le *Répertoire de reliefs* de cet auteur.

2. Signalons exceptionnellement un relief du musée des Thermes, avec scène de tragédie, où les couleurs sont mieux conservées que d'habitude; cf. la reproduction par Rizzo (*Jahreshefte des österr. Institutes*, VIII [1905], pl. v) qui croit à une dernière couche de peinture superposée à la première, et différente. C'est la pl. LXIII de Rohden.

3. Rohden, p. 23\* et suiv.

temps, mais négligée après Auguste dans la production courante. Parfois, le moule enlevé, on procédait à une révision du modelé, à des perfectionnements de détail, avant la mise au four. Il y eut certainement aussi quelques morceaux exécutés entièrement à la main et à l'ébauchoir, mais presque tous sont tirés d'un moule; on voulait des prix modérés, avantage principal de cette céramique; les vrais ouvrages originaux ont dû être très rares. Moules et moulagés, tout s'exécutait probablement dans les mêmes ateliers. Comme pour les tuiles, on ménageait un premier séchage sur le sol, préalablement à la cuisson. Ces deux opérations entraînaient, suivant les circonstances, un retrait de la matière plus ou moins prononcé; aussi, entre exemplaires extraits du même moule, peut-il y avoir une différence, dans les dimensions, de quelques centimètres. La marque de fabrique, c'était un nom, celui du maître de l'atelier, imprimé, peu souvent, il est vrai, dans l'argile; la signature de Vales, c'est-à-dire Valens 1<sup>er</sup> siècle de notre ère, est la plus fréquente.

Sauf pour la basse époque, on peut croire que ces reliefs de céramique ont presque tous reçu de la couleur; beaucoup en gardent encore quelques vestiges. Tantôt elle était posée directement sur la couverte d'argile fine, tantôt on interposait encore un enduit terreux uniforme, un engobe blanc, surtout dans les ouvrages de date tardive; l'engobe y est plus épais et par places demeure réservé, concourant avec la polychromie à l'effet d'ensemble. Fonds et reliefs s'opposaient par des couleurs distinctes; en outre, rien que pour les fonds, on adoptait parfois plusieurs tons différents: le bleu, le jaune et le rouge. Au début, il y eut une préférence marquée pour les nuances sombres; les nus étaient rendus en jaune clair à l'époque d'Auguste ou fournis par l'engobe blanc non recouvert. C'est dans la même période que la gamme des couleurs offre le plus de variété; mais en général elle ne fut jamais très riche. Presque toujours le décor en bordure ou d'encadrement affecte des tons tout autres que le sujet proprement dit et les figures. Pour l'application des couleurs, on entrevoit deux procédés concurrents: ou bien, une fois en place, le panneau céramique les recevait; ou bien on les étendait avant la cuisson, qui les incorporait plus solidement à l'argile.

Nous savons assez mal, ayant surtout recueilli des panneaux isolés, comment ils étaient disposés sur un édifice. Il y en avait peu, croit-on voir, aux corniches, excepté dans les frontons; il s'en mettait aussi au faite des constructions. Il dut arriver qu'on en

recouvrit toute une surface ; d'autres s'y espaçaient comme des tableaux. Sans doute est-ce à l'extérieur des bâtiments que, normalement, ils prenaient place : contre les temples, les demeures particulières, les théâtres, les tombaux : mais sur le tard on en fixa également à l'intérieur des maisons et dans les thermes publics. Quand on les employait par grandes séries, on pouvait, ou juxtaposer les mêmes tableaux et produire une frise ininterrompue, ou faire alterner des sujets différents, mais apparentés ou se complétant l'un l'autre. Peut-être y eut-il de grandes scènes développées en un nombre multiple de plaques, mais ce dut être exceptionnel. Ce que nous connaissons de plus compliqué en ce genre, ce sont les trois panneaux du Louvre se raccordant, qui représentent les quatre Saisons, précédées d'Hercule chargé d'un gros porc, aux noces de Pélée et de Thétis <sup>1</sup>.

C'est vers le milieu du dernier siècle avant J.-C. que commencèrent à se multiplier les recherches, en vue d'ornez les constructions avec des reliefs d'argile à figures <sup>2</sup>. Nous avons de cette époque de rares échantillons, au style rude, énergique : ainsi la plaque de corniche au Palais des Conservateurs <sup>3</sup> (canthare entre deux panthères), ou encore le panneau de l'Antiquarium de Berlin <sup>4</sup> (Arimaspe à longue barbe, vêtu à l'orientale, le bouclier au bras gauche, renversé par un griffon vers lequel il se tourne à demi). Les ateliers de Caere (Cervetri) furent de ceux où cette technique obtint les meilleurs succès ; des ouvriers grecs y travaillaient ; ils reproduisaient des motifs grecs. On s'en inspira à Rome, et le goût pour les figures devint prédominant, malgré la tradition étrusque tout opposée. On admit aussi cependant des types décoratifs sans figures : palmettes, spirales, lotus, masques de Gorgone, vases, guirlandes, masques de théâtre disposés sous des arcades, masques bachiques, masques de Pan. On les utilisait de préférence pour les plaques de revêtement, comme le prouvent les trous qui sont ménagés dans la terre cuite, afin de donner passage aux clous qui servaient à les fixer.

Dès le règne d'Auguste, la céramique peinte atteint à l'apogée :

1. Rohden, pl. xi, XLVII : Reinach, II, p. 262, 1.

2. Rohden, p. 53\*

3. Rohden, pl. i, 2 — le nom du fabricant ne saurait être restitué ; cf. Reinach, III, p. 213, 1-4.

4. Rohden, pl. v, 1 ; cf., au Louvre, Reinach, II, p. 298, 3.

très prospère pendant tout le <sup>1</sup><sup>er</sup> siècle et au début du second, elle déclina sous les Antonins. La production comprit parallèlement des reliefs tout classiques de sujet, exécutés sous l'influence hellénique et celle de Caere, et d'autres, de caractère réaliste, empruntant leurs motifs à la vie romaine. Le modelé, plutôt plat à l'origine, alla s'accroissant : les formes, assez élancées dans le style de Caere, se firent plus rondes, et de plus en plus réalisme et mythologie se pénétrèrent.

## § II. — *Les sujets.*

Le répertoire de cette céramique est très étendu ; passons rapidement en revue, en nous arrêtant à quelques exemplaires de marque, les sujets principaux ; bien peu font défaut dans la série Campana du Louvre. La mythologie y tient une place importante, mais plutôt par les mythes secondaires et les figures de comparses.

On rencontre, il est vrai, une scène de la jeunesse de Jupiter : deux ou trois Curètes dansant et frappant sur leurs boucliers au-dessus du dieu enfant, assis par terre près de son foudre, ou aux bras d'une femme qui lui prodigue des soins <sup>1</sup> ; la dispute du trépied entre Apollon et Hercule : Athéna construisant le navire Argo et inspectant la voile, dont un des ouvriers va planter le mât, tandis qu'un autre, à l'avant, enfonce un clou ou travaille au ciseau <sup>2</sup> ; Déméter assise entre Proserpine et Néoptolème ; Dionysos chez Icarios <sup>3</sup>, ou dans son char traîné par deux panthères, pendant qu'une Ménade l'abrite avec une ombrelle, ou bien endormi dans les champs au milieu des chèvres, sous un arceau de pampres <sup>4</sup>. C'est encore la série des travaux d'Hercule qui, pour finir, triomphe, canthare en main ; son attelage de lions est précédé de Pan qui porte la massue <sup>5</sup>. C'est le cycle des travaux de Thésée : le héros, soulevant une énorme dalle, retrouve au-dessous les armes de son père <sup>6</sup> ; ou celui-ci, sur les conseils perfides de Médée, donne du poison à Thésée, puis se ravise, sitôt qu'aux

1. Rohden, pl. x et xiv ; Reinach, p. 280, 3-4 (Louvre).

2. Rohden, pl. xxxii (Brit. Mus.) ; Reinach, II, p. 250, 4 (Louvre).

3. Rohden, pl. xix ; Reinach, II, p. 256, 1, etc. (thème rebattu).

4. Rohden, pl. cxxxvii ; Reinach, II, p. 256, 3 (Louvre).

5. Rohden, pl. lxxviii ; Reinach, II, p. 261, 2 (Louvre).

6. Rohden, pl. xii (Br. Mus.) ; Reinach, II, p. 279, 3 (Louvre).

signes jadis convenus avec la mère il a reconnu son fils<sup>1</sup>. Sur une fort belle plaque de Valens<sup>2</sup> se déroule le triomphe d'Ariane : la fille de Minos est assise, le tambourin contre un genou, et tourne la tête vers les deux lions au galop qui l'entraînent; en avant, un Satyre jouant de la double flûte et Silène la tête chargée d'une corbeille à fruits; derrière elle, une Ménade entrechoquant les crotales. Ailleurs, Ariane triomphe avec Bacchus, tous deux portés sur un grand char à quatre roues, attelé de deux panthères dont un vieux Pan tient les rênes et que dirige encore, en tête, un Satyrisque armé du thyrses. Dans une scène un peu douteuse on croit reconnaître Pélops montant sur son quadrigue, auprès d'Hippodamie qui retient les coursiers<sup>3</sup>. Mentionnons également Jason qui dérobe la Toison d'or, tandis que Médée abreuve le serpent pour détourner son attention<sup>4</sup>; Oreste réfugié sur l'omphalos, le bras gauche enveloppé de son manteau, brandissant le glaive de la main droite et bravant les Érinyes qui le poursuivent<sup>5</sup>. Deux plaques raccordées montrent Ulysse sur son navire, solidement attaché au mât et avertissant ses compagnons; la mer agitée est parcourue par des dauphins et près de là, sur un rocher en surplomb, trois Sirènes font le guet et cherchent à séduire les voyageurs<sup>6</sup>.

Le cycle dionysiaque fournit un certain nombre de sujets<sup>7</sup>. Faune et Ménade dansent un pas joyeux, tenant la corbeille qui sert de berceau à Bacchus enfant, couvert de pampres. Sur une autre plaque, son buste surgit d'une touffe de feuillages et deux vieux Satyres agenouillés le couronnent. Puis voici une bacchanale : une Ménade, esquissant un pas léger, joue de la double flûte, et deux Satyres, emportés par l'extase, tournoient éperdument, la tête renversée. Autre danse encore plus emportée, réglée dans l'atelier de Valens : la Bacchante musicienne marque vivement la mesure à l'aide du *scabellum*; Pan, gagné par le délire, imite les danseurs et laisse sa syrinx.

Bacchus étant aussi le dieu de la vigne, les répliques abondent

1. Rohden, p. 101, fig. 187 (Br. Mus.); Reinach, III, p. 269, 1 (musée Kircher).

2. Rohden, pl. lxxvi, 2; Reinach, II, p. 254, 3 (Louvre; cf. p. 255, 1).

3. Rohden, pl. xxiii (musée Kircher); Reinach, II, p. 266, 3 (Louvre).

4. Reinach, II, p. 264, 1 (Louvre).

5. Rohden, pl. xix (musée des Thermes); Reinach, II, p. 272, 1 (Louvre).

6. Rohden, pl. cxxxii; Reinach, II, p. 271, 2 (Louvre).

7. Rohden, pl. xvi; xxiv, 2; lxxvi, 1; Reinach, II, p. 274, 1-2; 275, 2; 276, 2-3; 287, 1.

du tableau de la vendange<sup>1</sup> : deux jeunes Satyres, à genoux symétriquement devant une treille où les oiseaux se donnent rendez-vous, coupent en hâte les lourdes grappes ; les corbeilles à leurs pieds s'emplissent (fig. 368). Ensuite ils foulent les raisins en se tenant

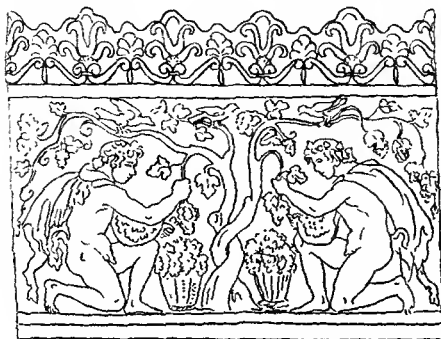


Fig. 368. — Satyres vendangeurs.

par les mains ; de la cuve en fermentation, où Silène apporte des graines nouvelles, l'ivresse monte à leurs fronts et ils dansent de la même allure que nous avons autre part signalée<sup>2</sup>.

Dans cette mythologie, c'est fréquemment le souci ornemental qui prime tout ; témoin la combinaison d'êtres humains et de formes décoratives, et la disposition symétrique de ces éléments. Il ne manque pas d'Amazones blessées, relevées par Achille ou par quelque compagne, combattant avec des Grecs, ou renversées par des griffons tout comme les Arimaspes et présentées de la même manière<sup>3</sup>. Sur nombre d'exemplaires, deux Arimaspes adossés et appuyés sur un genou, tendent chacun à un griffon une coupe à boire, dans laquelle ils font de haut tomber un filet d'eau (fig. 369)<sup>4</sup>. Rien de plus courant que deux figures, identiques ou presque, séparées par un motif central : Bacchantes agenouillées devant une plante de pavot très stylisée ou un masque de Gorgone<sup>5</sup> ; musiciennes ailées ou hiérodules séparées par un candé-

<sup>1</sup> Rohden, p. 60-69 ; pl. xv ; xx, 2 ; Reinach, II, p. 276, 1 ; 277, 1.

<sup>2</sup> Cf. plus haut, p. 669, les Reliefs de genre.

<sup>3</sup> Reinach, II, p. 245, 2-3 ; 246, 1-2 ; 247, 1.

<sup>4</sup> D'après Reinach, II, p. 285, 1 ; Rohden, pl. xxi, Dresde.

<sup>5</sup> Rohden, pl. xxxvi, 2 ; Reinach, II, p. 285, 2.

labre ou le Palladiou <sup>1</sup>; une cassolette se place entre deux canéphores ou deux Victoires tauroctones <sup>2</sup>, un canthare ou un masque



Fig. 369. — Arimaspes et griffons.

de Gorgone entre deux panthères fig. 370) <sup>3</sup>, entre deux Éros à califourchon sur des panthères dont le corps s'achève en rinceau,

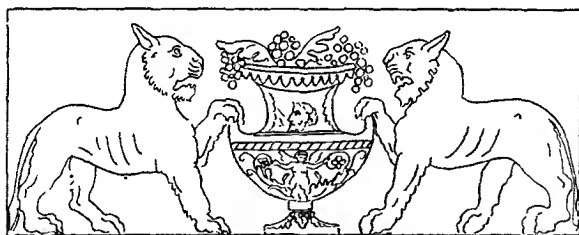


Fig. 370. — Panthères affrontées.

ou sur des dauphins qu'ils excitent du fouet <sup>4</sup>. Ce procédé de décor irréal se manifeste pleinement là où deux sphinx, dont la queue se termine en motif floral, se font vis-à-vis, regardant la déesse Isis ou un dieu nain, peut-être Horus <sup>5</sup>. Autre type à nombreuses

1. Rohden, pl. xviii; Reinach, II, p. 284, 2; 287, 2.

2. Rohden, p. 82-89; pl. vi. 1: xxxiii: cv. 3: Reinach, II, p. 269, 3: 270, 2: 283, 3.

3. D'après Reinach, III, p. 213. 4: cf. 1-3.

4. Rohden, p. 76-78; Reinach, II, p. 258, 1 et 3.

5. Rohden, pl. xlv: Reinach, II, p. 296, 1-2 (avec un sphinx masculin).

répliques : deux Satyrisques juchés, par la pointe des pieds, sur des pampres stylisés et penchés sur une haute vasque <sup>1</sup>. Ailleurs c'est la figure humaine qui forme le motif central, encadré d'élé-

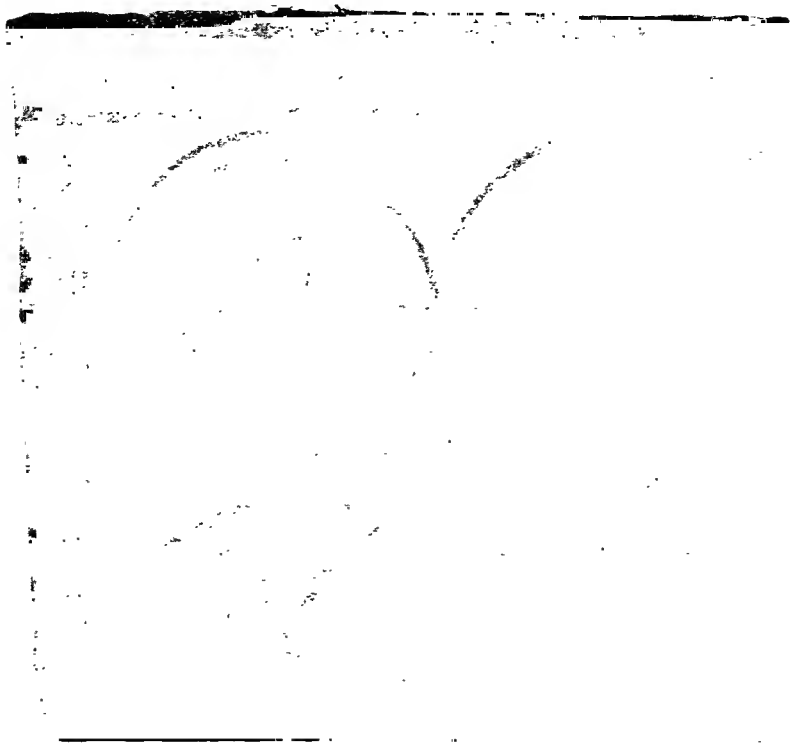


Fig. 371. — Paysage du Nil. Cliché Alinari.

ments géométriques ou végétaux <sup>2</sup> : un Éros adolescent, aux longues ailes étendues, se dresse au milieu d'un bouquet de feuilles, et de part et d'autre des rinceaux déroulent leurs spirales : ou une Victoire se cramponne aux enroulements des tiges stylisées.

Les sujets réalistes, moins nombreux, méritent davantage notre attention. Parmi les plus curieux sont les paysages du Nil (fig. 371) :

1. Rohden, pl. civ, 2 ; Ny-Carlsberg ; Reinach, II, p. 275, 1. Louvre.

2. Rohden, pl. lxx ; Reinach, II, p. 259, 1 ; 270, 3 ; 271, 1.

nous avons plusieurs répliques <sup>1</sup> du même prototype. Dans le fond d'un décor architectural, consistant en un portique à arcades, deux constructions : l'une en roseaux, circulaire; l'autre en planches, simple cabane; des ibis perchent sur les toits; sur le fleuve, dans le bas, glisse une embarcation, parmi les canards, les crocodiles et toute la faune locale. Quelques variantes de détails, simples nuances.

Fréquents aussi les prisonniers dans un cortège triomphal. Une fois ce sont deux femmes assises sur un char tiré par deux mules <sup>2</sup>; en tête marche un de ces figurants qui portaient au haut d'une perche une pancarte, pour indiquer les noms des captifs principaux : les femmes sont liées par une corde; ailleurs, sur un exemplaire du Louvre <sup>3</sup>, les prisonniers sont des Daces qui se lamentent.

On a quelques scènes de théâtre et plus encore de cirque, parfois avec l'épisode d'un accident, le cocher précipité de son char <sup>4</sup>; surtout des façades de palestres, un portique, avec ou sans fronton; de l'entablement pendent des boucliers; des guirlandes relient les chapiteaux; dans les entrecolonnements, des statues d'athlètes vainqueurs, de grands vases et des hermès avec vasque <sup>5</sup>.

Comme sujets essentiellement romains, nous citerons la façade du temple de Jupiter Capitolin <sup>6</sup> et le berger Faustulus découvrant la louve qui allaita Rémus et Romulus <sup>7</sup>, composition manifestement imitée de la sculpture sur pierre et qui rappelle l'autel d'Ostie (fig. 353).

Les types que nous venons de passer en revue comptent parmi les meilleurs échantillons. Comme toutes les industries d'art, celle-ci est tombée en décadence. En s'attardant, elle n'a plus guère produit que ces carreaux de revêtement qui servaient à embellir les tombeaux et les murs des basiliques; on en a retrouvé en Afrique, qui datent du v<sup>e</sup> siècle; plusieurs étaient en place, adhérant à une

1. Ny-Carlsberg, Rohden, pl. cxi; Palais des Conservateurs, pl. xxvii (Reinach, III, p. 215, 2). L'exemplaire ici reproduit est au musée Kircher.

2. Rohden, pl. lxxiii, plaque remarquable signée M. Antonius Felix.

3. Reinach, II, p. 288, 2; cf. Br. Mus., Rohden, pl. lxxxvii et s.

4. Rohden, pl. lxxv (Br. Mus., signée; pl. lxxxiv Vienne; cf. plus haut, p. 668).

5. Rohden, pl. lxxi, 1; cxlii (Reinach, II, p. 261, 1), Louvre; lxxxii-lxxxiii, Berlin. Rapprocher une construction ronde à colonnes spirales, flanquée de portiques, pl. lxi, 1, Palais des Conservateurs.

6. Rohden, pl. cxvii, 2 (Louvre).

7. Rohden, pl. cxxvii, 1 (Berlin).

paroi maçonnée. Ils sont en terre cuite, grise ou rouge : leur face antérieure porte en relief des figures estampées. Il en est d'entièrement peints, mais la plupart ont simplement des rehauts de couleur brune ou rouge, appliqués au pinceau sur l'argile encore molle. À côté de scènes bibliques ou de symboles chrétiens, quelques sujets païens ont persisté, comme des Victoires élevant une couronne, ou Pégase soigné par les Muses ; on rencontre aussi des motifs dépourvus de signification mythique, principalement des rosaces enadrées et des animaux : lions passants, rugissants, bondissants ; cerfs, bœufs, aigles, antilopes, panthères, poulpes, biches affrontées, lièvre en fuite, lévrier poursuivant une gazelle <sup>1</sup>. Tout est médiocre, ou pire, composition et modelé. Mais il convenait de signaler les derniers efforts d'une technique épuisée.

1. *Catal. du Musée Alaoui*, Paris, 1897, 8°, p. 208-214, pl. XXXVIII-XL (cf. nos 15, 17 et 23) ; *Supplément*, Paris, 1910, 8°, p. 278-283.

# TABLE DES ILLUSTRATIONS

## DU PREMIER VOLUME

---

Fig	1. Mode d'extraction de colonnes romaines dans une carrière de marbre.....	P. 10
—	2. Assemblage de tuiles sur un toit.....	14
—	3. Briques estampillées.....	16
—	4. Estampilles de briques.....	17
—	5. Type d' <i>opus incertum</i> .....	23
—	6. <i>Opus reticulatum</i> .....	23
—	7. <i>Opus reticulatum</i> renforcé.....	24
—	8. <i>Opus testaceum</i> .....	24
—	9. <i>Opus caementicium</i> .....	26
—	10. <i>Opus mixtum</i> (cirque de Maxence).....	27
—	11. Id. Capitole de Dougga).....	27
—	12. Profils de bases et de chapiteaux.....	31
—	13. Chapiteau ionique du Forum de Trajan.....	33
—	14. Chapiteau corinthien du Temple de Mars Vengeur.....	36
—	15. Chapiteau corinthien à feuilles lisses des Thermes d'Agrippa.....	37
—	16. Chapiteau corinthien des Thermes de Caracalla.....	38
—	17. Chapiteau composite du Forum de Trajan.....	38
—	18. Coupe de la voie romaine de Carthage à Tébessa.....	43
—	19. Coupe d'une voie romaine des bords du Rhin.....	43
—	20. Coupe de la voie Tiburtine.....	46
—	21. Voie Appienne dans la vallée d'Aricie.....	47
—	22. Pont romain d'Alcantara.....	49
—	23. Borne milliaire.....	51
—	24. Ports d'Ostie (plan).....	53
—	25. Phare.....	54
—	26. Ports antiques de Pouzzoles.....	55
—	27. Plan primitif de la Colonie de Thamugadi.....	59
—	28. Une rue de Pompéi.....	63
—	29. Une rue de Tingad.....	64
—	30. Muraille de Pompéi.....	66
—	31. Coupe du mur d'Aurélien.....	67
—	32. <i>Porta Asinaria</i> de l'enceinte d'Aurélien.....	69

Fig. 33. Porte de Stabies, à Pompéi (plan . . . . .	P. 71
— 34. Porte de Cologne (plan . . . . .	72
— 35. Porte de Trèves (plan . . . . .	73
— 36. <i>Porta Aurea</i> du Palais de Dioclétien (plan) . . . . .	73
— 37. Plans d'arcs de triomphe . . . . .	75
— 38 et 39. Arc de Suse et arc de Titus . . . . .	77
— 40. Arc de Septime Sévère, à Rome . . . . .	78
— 41. Arc d'Orange . . . . .	79
— 42. Piscine dite « Le Sette Sale » (plan . . . . .	88
— 43. Citernes de Dar-Saniat, à Carthage (plan) . . . . .	89
— 44. Citernes de Thuburnica (plan) . . . . .	90
— 45. Barrage de Kasrin (plan et vue . . . . .	93
— 46. Poul du Gard . . . . .	97
— 47. Piscine de l' <i>Aqua Virgo</i> (coupe . . . . .	99
— 48. Château d'eau de Pompéi . . . . .	100
— 49. Vue intérieure du château d'eau de Pompéi . . . . .	101
— 50. Nymphée de Sidé (plan . . . . .	106
— 51. Nymphée de Tipasa (plan) . . . . .	107
— 52. Formes différentes d'égouts . . . . .	108
— 53. Plan du forum romain . . . . .	112
— 54. Plan du forum de Pompéi . . . . .	116
— 55. Plan du forum de Tingad . . . . .	118
— 56. Curie de Rome (plan) . . . . .	120
— 57. Curie de Pompéi (plan . . . . .	121
— 58. Curie de Tingad (plan . . . . .	122
— 59. Tribune aux harangues de Rome (restauration . . . . .	123
— 60. Tribune du forum, à Tingad . . . . .	124
— 61. Temple de Jupiter, à Pompéi (restauration . . . . .	125
— 62. Salle de vote, à Pompéi (plan) . . . . .	127
— 63 et 64. Les deux types de basiliques romaines (plan) . . . . .	129
— 65. Basilique Julia . . . . .	131
— 66. Basilique de Pompéi (plan . . . . .	132
— 67. Basilique de Tingad (plan . . . . .	133
— 68. Latrines, à Dougga . . . . .	136
— 69. Autel consacré à Verminus . . . . .	138
— 70. Autel de Vespasien, à Pompéi . . . . .	139
— 71. Sanctuaire d'Hercule [près de Rome] . . . . .	142
— 72. Différents types de temples (plans) . . . . .	145
— 73. Le temple de la Fortune, à Pompéi (restauration) . . . . .	147
— 74. Le temple de César, au Forum romain (restauration . . . . .	148
— 75. Temple de Vénus et de Rome (plan . . . . .	149
— 76. La maison Carrée, à Nîmes . . . . .	150
— 77. Le temple circulaire de Tivoli . . . . .	152
— 78. Le Panthéon (restauration . . . . .	154

Fig. 79.	Le grand temple de Baalbek avec son péribole	P. 156
— 80.	Temple d'Apollon, à Pompéi (restauration)	157
— 81.	Plan du Capitole de Rome	158
— 82.	Capitole de Sbëitla (plan)	159
— 83.	Temple de Cybèle, à Ostie (plan)	161
— 84.	Sanctuaire de Mithra, à Ostie (plan)	162
— 85.	Temple des Dieux Syriens du Janicule (plan)	163
— 86.	Temple de Saturne, à Dougga (plan)	165
— 87.	Temple de Junon Céléste, à Dougga (plan)	166
— 88.	Temple d'Isis, à Pompéi (plan)	168
— 89.	Temple, à Nettersheim (plan)	169
— 90.	Chapelle d'Isis, à Rome	170
— 91.	Tracé d'un théâtre romain, d'après Vitruve	174
— 92 et 93.	Théâtre de Pompéi et théâtre d'Orange	176
— 94 et 95.	Théâtre de Timgad et théâtre de Bosra	177
— 96.	Manœuvre du rideau des théâtres romains	181
— 97.	Théâtre d'Aspendos (plan)	184
— 98.	Scène du théâtre d'Aspendos (restauration)	186
— 99.	Théâtre de Dougga (plan)	187
— 100.	Id. vue	189
— 101.	Odéon de Pompéi	191
— 102.	Odéon de Termessos	191
— 103.	Amphithéâtre d'El-Djem	197
— 104.	Le Colisée (restauration)	198
— 105.	Id. (coupe)	199
— 106.	Sous-sol de l'amphithéâtre de Pouzzoles	201
— 107.	Le Cirque de Caligula (restauration)	205
— 108.	Bains de la villa de Boscoreale (plan)	211
— 109.	Chaudière de la villa de Boscoreale	212
— 110.	Thermes du forum, à Pompéi (plan)	213
— 111.	Thermes à Timgad (plan)	215
— 112.	Thermes de Caracalla (plan)	216
— 113.	Sous-sol de thermes, à Timgad	218
— 114.	Tuiles de revêtement pour distribution de chaleur dans les thermes	220
— 115.	Disposition des tuiles de revêtement dans une étuve de thermes	220
— 116.	Sous-sol des thermes de Timgad (plan)	222
— 117.	Thermes de Dioclétien (restauration)	224
— 118.	Le marché de Pompéi (plan)	229
— 119.	Le marché de Sertius, à Timgad, et son annexe (plan)	231
— 120.	Docks d'Ostie (plan)	234
— 121.	Un cellier à Ostie	235
— 122.	Mesures de capacité trouvées à Khamissa	237

Fig. 123	Boutique de traiteur, à Pompéi.....	P. 240
— 124	Hôtellerie, à Pompéi (plan).....	241
— 125	Boulangerie, à Pompéi.....	242
— 126	Atelier de foulons, à Pompéi.....	244
— 127	Bibliothèque du temple d'Auguste (plan).....	246
— 128	Bibliothèque d'Éphèse (restauration).....	247
— 129	Bibliothèque de Timgad (plan).....	248
— 130	Camp de Polybe (plan).....	253
— 131	Camp d'Ilygin (plan).....	255
— 132	Campement par <i>strigae</i> (plan).....	256
— 133	Plan du camp de Novaesium au début du 1 <sup>er</sup> siècle de notre ère (plan).....	258
— 134	Plan du camp de Novaesium après l'année 70 (plan).....	259
— 135	Plan de la partie septentrionale du camp de Lambèse (plan).....	260
— 136	Praetorium de Lambèse (plan).....	263
— 137	Caserne des vigiles, à Ostie (plan).....	266
— 138	Trophée de la Turbie (restauration).....	269
— 139	Monument d'Adam-Klissi (restauration).....	270
— 140	Colonne Trajane (vue, plan, coupe).....	272
— 141	Colonne de Mayence (reconstitution).....	273
— 142	Urne cinéraire imitant les cabanes pré-romaines.....	275
— 143	Urne cinéraire imitant les maisons romaines primitives.....	276
— 144	Maison romaine archaïque (plan).....	276
— 145	Type de la maison gréco-romaine.....	279
— 146	Maison de Pansa, à Pompéi (plan).....	280
— 147	<i>Atrium</i> et <i>tablinum</i> de la maison de Lucretius Fronto, à Pompéi (reconstitution).....	283
— 148	<i>Atrium</i> avec laraire de la maison du poète tragique, à Pompéi.....	284
— 149	Laraire de Pompéi.....	285
— 150	Péristyle de la maison des <i>Amorini dorati</i> .....	287
— 151	<i>Triclinium</i> de la maison de Salluste.....	289
— 152	Latrines, à Pompéi.....	290
— 153	Maison à étage d'Ostie (plan).....	292
— 154	Palais de Dioclétien, à Spalato (plan).....	294
— 155	Maisons, à Timgad (plan).....	295
— 156	Maison, à Silchester (plan).....	296
— 157	Id.....	297
— 158	Maison, à Saalburg (plan).....	298
— 159	Maison, en Syrie (plan).....	299
— 160	Villa de Boscoreale (plan).....	303
— 161	Cave de la villa de Boscoreale.....	305
— 162	Villa de Betting (plan).....	307

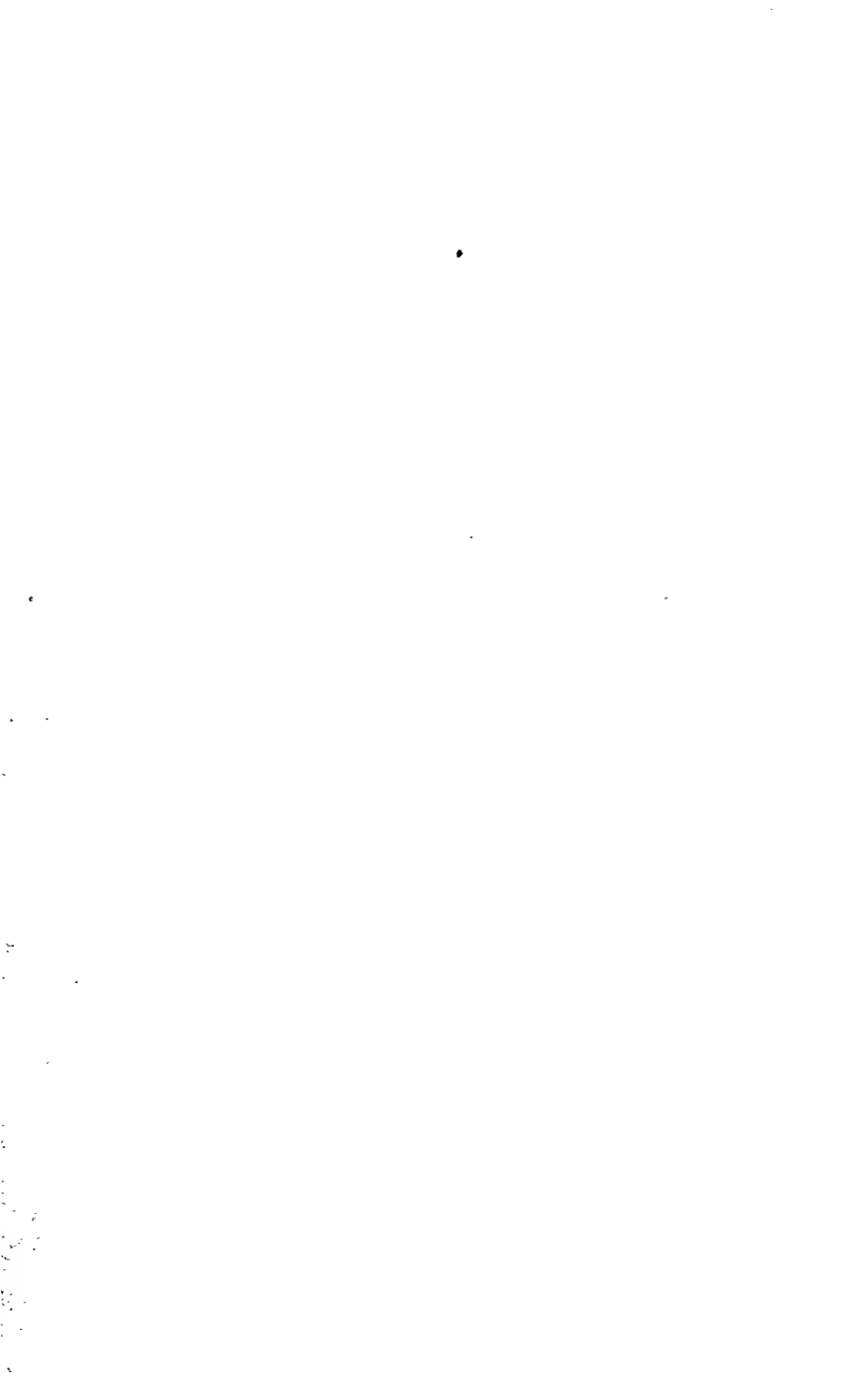
Fig. 163	Ferme de Syrie restauration	P. 308
— 164	Villa de Spoonley-Wood (plan)	310
— 165	Cryptoportique, à Tivoli	313
— 166	Villa de Voconius Pollio (plan)	315
— 167	Villa, à Castelporziano (plan)	317
— 168	Villa de Syrie restauration	319
— 169	Coupe d'une tombe archaïque « à puits »	322
— 170	Voie des tombeaux, à Pompéi	324
— 171	Niche de <i>columbarium</i>	326
— 172	<i>Columbarium</i> de la vigna Colini	327
— 173	Urnes funéraires de verre, et de terre cuite	329
— 174	Urne de marbre	329
— 175	Urnes de marbre ornementées	330
— 176	Différentes formes de sarcophages	332
— 177	Formes diverses de stèles funéraires	338
— 178	Partie supérieure d'un autel funéraire	339
— 179	Autels funéraires avec mobilier (coupe)	340
— 180	Tombeau dit de Néron	342
— 181	Reconstitution du mausolée dit Temple du dieu Rediculus	344
— 182	Mausolée en forme de temple	345
— 183	Mausolée appelé Tor de' Schiavi (restauration)	346
— 184	Mausolée de Dioclétien (restauration)	346
— 185	Mausolées avec étage	349
— 186	Mausolées à deux étages	351
— 187	Tombeau des Juës, à Saint-Rémy	352
— 188	Tumulus dit Tombeaux des Horaces, sur la Voie Appienne	354
— 189	Mausolée de Caecilia Metella	355
— 190	Tombeau d'Esquillia Polla	357
— 191	Tombeau dit d'Arns, à Aricie	358
— 192	<i>Triclinium</i> funéraire, à Pompéi	360
— 193	Le travail au foret (ou à la virole)	366
— 194	Silvain	385
— 195	<i>Faunus</i>	386
— 196	<i>Bona Dea</i>	387
— 197	Lare familial	389
— 198	<i>Janus bifrons</i>	391
— 199	Jupiter Verospi	394
— 200	<i>Juno Sospita</i>	397
— 201	<i>Juno Regina</i>	397
— 202	Minerve	398
— 203	Apollon du Belvédère	399
— 204	Diane	400
— 205	Mercure	401

Fig 206	Mars.	P. 402
— 207.	Les Dioscures galopant.	405
— 208.	Les Dioscures au repos.	405
— 209	Les neuf Muses	407
— 210.	Cérès.	409
— 211.	Bacchus.	410
— 212	Priape.	411
— 213.	Le Nil	418
— 214.	La triple Hécate	420
— 215.	Esculape et Hygie.	422
— 216.	Télesphore.	423
— 217.	Les Parques et la création de l'homme par Prométhée	424
— 218.	Hercule Mastaï.	426
— 219.	Sérapis.	429
— 220.	Isis et Harpocrate.	430
— 221.	Ammon ou Jupiter Hammon.	430
— 222.	La déesse syrienne sur son trône.	433
— 223.	La déesse syrienne sur le lion.	433
— 224.	Jupiter de Doliché.	434
— 225	Jupiter d'Héliopolis.	435
— 226.	<i>Sol Sanctissimus</i> .	436
— 227.	<i>Caelestis</i> .	438
— 228.	<i>Sacculum frugiferum</i> .	439
— 229.	<i>Genius terrae Africae</i> .	440
— 230.	<i>Dea Nutrix</i> .	441
— 231.	Cybèle.	444
— 232.	Attis.	445
— 233.	Men.	446
— 234	Diane d'Éphèse.	448
— 235.	Saturne mithriaque Florence.	449
— 236.	Scènes de la vie de Mithra.	451
— 237.	Artémis persique	453
— 238.	Jupiter à la roue	455
— 239.	Cernunnos	455
— 240.	<i>Epona</i>	456
— 241.	<i>Sucellus</i>	456
— 242	La triade des Mères.	458
— 243.	La Victoire de Brescia	465
— 244	Jules César	481
— 245.	Auguste	482
— 246.	Tibère.	483
— 247.	Caligula	484
— 248.	Claude.	484
— 249.	Néron	485

Fig. 250	Galba .....	P. 486
— 251.	Vitellius.....	486
— 252.	Vespasien .....	487
— 253.	Domitien .....	488
— 254.	Trajan .....	488
— 255.	Hadrien .....	489
— 256.	Antonin le Pieux.....	490
— 257.	Lucius Verus... ..	490
— 258.	Commode .....	490
— 259.	Commode en Hercule.....	491
— 260.	Septime Sévère.....	492
— 261.	Caracalla ... ..	493
— 262.	Caracalla .....	494
— 263.	Géta.....	495
— 264.	Elagabal.....	495
— 265.	Alexandre Sévère.....	495
— 266.	Maximin le Thrace.....	495
— 267.	Trajan Dèce.....	496
— 268.	Gallien .....	496
— 269.	Dioclétien .....	498
— 270.	Maximin Daza .. .	498
— 271.	Licinius père.....	498
— 272 et 273.	Constantin I <sup>er</sup> .....	499
— 274.	Constantin I <sup>er</sup> .....	500
— 275.	Agrippine l'Ancienne.....	503
— 276.	Faustine la Mère.....	504
— 277 et 278.	Faustine la Jeune.....	505
— 279.	Julia Maesa .. .	506
— 280.	Julia Mamaea.....	506
— 281.	Salonine.....	507
— 282.	Scipion l'Africain.....	509
— 283.	Corbulon.....	513
— 284.	Antinoüs .....	513
— 285.	Tête de vieillard.....	514
— 286.	Tête d'enfant.....	515
— 287.	Les « Époux romains ».....	516
— 288.	Le banquier L. Caecilius Jucundus.....	517
— 289.	Stèle du cordonnier C. Julius Helius.....	519
— 290.	Bustes du tombeau des Haterii.....	520
— 291.	Plaques funéraires des Caltili.....	528
— 292.	Portrait palmyrénien.....	532
— 293 et 294.	Bustes funéraires romano-égyptiens.....	534
— 295.	Silènes soutenant une vasque.....	537
— 296.	Hercule enfant étouffant les serpents.....	538

Fig. 297.	Vénus à sa toilette.....	P. 540
— 298.	L'esclave à la lanterne.....	542
— 299.	Deux chiens amis.....	545
— 300.	Fragment décoratif de l' <i>Ara Pacis Augustae</i> .....	548
— 301.	Id.....	550
— 302.	Pilastres du monument des Haterii.....	552
— 303.	Fragment de pilastre.....	554
— 304.	Fragment décoratif de l' <i>Ara Pacis</i> .....	556
— 305.	Cippe funéraire.....	564
— 306.	Aigle dans une couronne.....	565
— 307.	Instruments de sacrifice.....	568
— 308.	Scène de sacrifice.....	570
— 309.	<i>Suovetaurilia</i> .....	572
— 310.	Mise à mort du taureau.....	575
— 311.	Bienfaits de la Terre Mère.....	577
— 312.	Scène de mariage.....	579
— 313.	Lamentations auprès du mort.....	584
— 314.	L'exposition du mort.....	585
— 315.	Cortège funèbre.....	586
— 316.	Le banquet funèbre.....	588
— 317.	Premier gobelet aux squelettes de Boscoreale.....	589
— 318.	Second gobelet aux squelettes de Boscoreale.....	591
— 319.	La chasse de Méléagre.....	596
— 320.	Diane et Endymion.....	598
— 321.	L'enlèvement de Proserpine.....	601
— 322.	Le massacre des Niobides.....	602
— 323.	Histoire d'Alceste.....	604
— 324.	Meurtre d'Égisthe et de Clytemnestre.....	606
— 325.	Thésée vainqueur des Amazones.....	610
— 326.	Prométhée ; symboles divers de Psyché.....	614
— 327.	La porte du tombeau.....	616
— 328.	Cuirasse de l'Auguste de Prima Porta.....	622
— 329.	Cortège ; fragment de l' <i>Ara Pacis</i> .....	625
— 330.	Hommage de barbares à Auguste.....	627
— 331.	Cortège consulaire de Tibère.....	627
— 332.	Grand Camée de Vienne.....	628
— 333.	— France.....	630
— 334.	Triomphe de Titus.....	632
— 335.	Le butin pris aux Juifs sous Titus.....	633
— 336.	Trajan faisant détruire les rôles de l'impôt.....	635
— 337.	Trajan distribuant ses bienfaits.....	637
— 338.	Sacrifice à Apollon.....	638
— 339.	Chasse au sanglier.....	639
— 340.	Attaque à la tortue.....	644

Fig. 341.	Soumission de Décébale.....	P. 645
— 342.	Le pont sur le Danube.....	646
— 343.	Soumission de chefs daces.....	647
— 344.	Chefs daces s'empoisonnant.....	649
— 345.	La Province d'Égypte.....	651
— 346.	Marc Aurèle graciant des barbares.....	652
— 347.	La <i>decursio</i> .....	654
— 348.	Bataille figurée sur l'arc de Constantin.....	658
— 349.	Constantin sur la tribune des Rostres.....	658
— 350.	Triomphe de Bacchus.....	663
— 351.	Urne octogonale de Lucilius Felix.....	665
— 352.	Éros en cochers du cirque.....	668
— 353.	L'enfance de Romulus et de Rémus.....	671
— 354.	Travaux de la campagne.....	673
— 355.	Monument du boulanger Eurysaces.....	677
— 356.	Autel funéraire d'un coutelier.....	679
— 357.	Jupiter emporté par l'aigle.....	683
— 358.	Éros pêcheur.....	684
— 359.	Tityre et son troupeau.....	686
— 360.	Le salut militaire.....	687
— 361.	Combat de gladiateurs.....	688
— 362.	Vue d'un port.....	690
— 363.	Ours.....	691
— 364.	Stucs du tombeau des Valerii.....	695
— 365.	Stucs du tombeau des Pancratii.....	696
— 366.	Gladiateurs et scènes de chasses.....	698
— 367.	Villa romaine. Tableau en stuc.....	702
— 368.	Satyres vendangeurs.....	710
— 369.	Arimaspes et griffons.....	711
— 370.	Panthères affrontées.....	711
— 371.	Paysage du Nil.....	712



# TABLE DES MATIÈRES

## DU PREMIER VOLUME

---

### LIVRE PREMIER

#### LES MONUMENTS

---

#### INTRODUCTION

Définition de l'expression « archéologie romaine ». p. v. — L'archéologie romaine est la résultante d'éléments divers, p. vi. — Influences italiotes, p. vii. — Influences étrusques, p. vii. — Influences grecques, p. x. — Influences égyptiennes et asiatiques, p. xvi. — Influences occidentales, p. xix.

ABRÉVIATIONS BIBLIOGRAPHIQUES, p. xxi.

#### CHAPITRE PREMIER

##### MATÉRIAUX DE CONSTRUCTION.

§ 1<sup>er</sup>. **La pierre**, p. 1. — § II. **Le marbre**, p. 3. — Liste des différents marbres antiques, p. 4. — Mode d'exploitation des carrières, p. 8. — Marques de tâcherons et d'ateliers, p. 10. — § III. **La brique**, p. 12. — Tuiles, p. 14. — Estampilles sur briques et tuiles, p. 15.

#### CHAPITRE II

##### UTILISATION DES DIFFÉRENTS MATÉRIAUX POUR LA CONSTRUCTION ET LA DÉCORATION DES ÉDIFICES.

§ 1<sup>er</sup>. **Les différents modes de construction**, p. 20. — *Opus quadratum*, p. 20. — *Opus caementicium*, p. 21. — *Opus incertum*, p. 23. — *Opus reticulatum*, p. 23. — *Opus testaceum*, p. 23. — *Opus*

*mixtum*, p. 25. — Voûtes, p. 26. — Variétés dans les formes architecturales suivant les régions, p. 28. — § II. **Les revêtements**, p. 30. — Emploi du stuc, p. 31. — Revêtements de marbre, p. 31. — Autres revêtements, p. 32. — § III. **Les ordres d'architecture**, p. 32. — Ordre toscan, p. 33. — Ordre ionique, p. 35. — Ordre corinthien, p. 35. — Ordre composite, p. 39. — Proportions admises entre les différents éléments des ordres, p. 40.

### CHAPITRE III

#### ROUTES, PONTS ET PORTS.

§ I<sup>er</sup>. **Routes**, p. 41. — Tracé des voies romaines, p. 41. — Construction des routes, p. 42. — Largeur des routes, p. 45. — Routes sur pilotis, p. 45. — Viaducs, p. 46. — § II. **Ponts**, p. 47. — Ponts en bois, p. 47. — Ponts en pierre, p. 48. — § III. **Colonnes milliaires**, p. 50. — § IV. **Ports**, p. 52. — Port d'Ostie, p. 52. — Port de Pouzzoles, p. 54. — Port de Cherchel, p. 55.

### CHAPITRE IV

#### LES VILLES, MURAILLES ET PORTES.

§ I<sup>er</sup>. **Les villes**, p. 57. — Tracé des villes romaines, p. 57. — Villes créées de toutes pièces, p. 58. — Villes transformées, p. 60. — § II. **Rues**, p. 61. — Tracé des rues, p. 61. — Largeur des rues, p. 61. — Pavement des chaussées, p. 62. — Trottoirs, p. 62. — Portiques, p. 64. — § III. **Murailles**, p. 65. — Enceinte de Rome, p. 65. — Murs de Pompéi, p. 65. — Disparition des murs de défense sous l'Empire, p. 67. — Murailles du III<sup>e</sup> et du IV<sup>e</sup> siècles, p. 67. — Muraille d'Aurélien, p. 67. — Mode de construction des murs de villes de cette époque, p. 68. — § IV. **Portes de villes**, p. 70. — Tours, p. 71. — Exemples, p. 72. — Arcs de triomphe, p. 74. — Emploi abusif de cette dénomination, p. 76. — Différentes sortes d'ares monumentaux, p. 76. — Décoration des arcs monumentaux suivant les époques, p. 78. — Liste des arcs monumentaux existant encore et dont la date est connue, p. 80.

### CHAPITRE V

#### CITERNES, AQUEDUCS, FONTAINES ET ÉGOUTS

§ I<sup>er</sup>. **Citernes**, p. 85. — Citernes publiques, p. 86. — Diffé-

rents plans adoptés pour les grandes citernes, p. 87. — Procédés pour l'épuration de l'eau, p. 90. — § II. **Aqueducs et châteaux d'eau**, p. 91. — Captation des sources, p. 92. — Barrages, p. 92. — Conduites de plomb, p. 94. — Conduites en maçonnerie, p. 95. — Aqueducs, p. 95. — *Piscinae limariae*, p. 98. — Châteaux d'eau, p. 99. — § III. **Distribution de l'eau**, p. 102. — Conduits de distribution, p. 102. — Fontaines, p. 104. — Nymphées, p. 105. — § IV. **Égouts**, p. 107. — Ouvrages de drainage de l'Italie, p. 109.

## CHAPITRE VI .

### LE FORUM ET SES MONUMENTS.

§ I<sup>er</sup>. **Le forum**, p. 111. — Forum romain, p. 112. — Forum de Pompéi, p. 115. — Forum de Timgad, p. 117. — § II. **Curies**, p. 119. — Curie de César, p. 119. — Curie de Pompéi, p. 120. — Curie de Timgad, p. 122. — § III. **Tribunes aux harangues**, p. 123. — Tribune de Rome, p. 123. — Tribune de Timgad, p. 124. — Tribune de Pompéi, p. 125. — § IV. **Salles de vote**, p. 126. — Salle de vote, à Pompéi, p. 126. — § V. **Basiliques**, p. 128. — Deux types de basiliques, p. 129. — Basilique *Julia*, p. 130. — Basilique de Pompéi, p. 132. — Basilique de Timgad, p. 133. — Basiliques privées, p. 134. — § VI. **Prisons, Trésors**, p. 134. — § VII. **Latrines publiques**, p. 135.

## CHAPITRE VII

### LES MONUMENTS RELIGIEUX.

§ I<sup>er</sup>. **Les autels**, p. 137. — Autels monumentaux, p. 140. — *Ara Pacis Augustae*, p. 141. — § II. **Les temples**, p. 142. — Temple grec et temple romain, p. 142. — Différents genres de temples romains : Temple *in antis*, p. 144. — Temple prostyle, p. 145. — Temple péristère, p. 146. — Temple pseudopéristère, p. 146. — Place de l'autel, p. 146. — § III. **Temples rectangulaires**, p. 148. — § IV. **Temples circulaires**, p. 151. — § V. **Le péribole**, p. 153. — § VI. **Capitales**, p. 157. — Capitole de Rome, p. 158. — Capitole de Timgad, p. 158. — Capitole de Shéitla, p. 159. — § VII. **Temples de tradition étrangère**, p. 160. — Temples de Cybèle, p. 160. — Chapelles de Mithra, p. 161. — Temple des dieux syriens sur le Janicule, p. 162. — Temples de Saturne en Afrique, p. 164. — Temples de Junon Céléste en Afrique, p. 166. — Temples d'Isis, p. 167. — Temples gaulois, p. 169. — § VIII. **Chapelles**, p. 170.

## CHAPITRE VIII

## LES SALLES DE SPECTACLE.

Différents genres de spectacle, p. 172. — § I<sup>er</sup>. **Théâtres**, p. 173. — Théâtre grec et théâtre romain, p. 174. — Divisions de la salle, p. 175. — Orchestre, p. 175. — Scène, p. 179. — Manœuvre du rideau, p. 180. — Théâtre d'Aspendos, p. 184. — Théâtre de Dougga, p. 186. — § II. **Odéons**, p. 190. — Odéon de Pompéi, p. 191. — Odéon de Termessos, p. 191. — *Auditorium*, p. 191. — § III. **Amphithéâtres**, p. 192. — Disposition de la salle, p. 193. — Manœuvre du *velum*, p. 195. — Arène et sous-sol, p. 195. — Le Colisée, p. 196. — Amphithéâtre de Pouzzoles, p. 200. — Naumachies, p. 202. — Écoles de gladiateurs, p. 203. — § IV. **Cirques**, p. 204. — § V. **Stades**, p. 207.

## CHAPITRE IX

## LES ÉTABLISSEMENTS DE BAINS.

Différentes parties des thermes romains, p. 209. — § I<sup>er</sup>. **Bains privés**, p. 210. — Bains de Boscoreale, p. 211. — § II. **Bains publics**, p. 212. — Thermes de Pompéi, p. 213. — Thermes de Timgad, p. 214. — Grands thermes de Rome, p. 215. — § III. **Le caldarium et les sous-sols**, p. 217. — Système des *suspensurae*, p. 219. — Chauffage des murs, p. 219. — § IV. **Le tepidarium et le frigidarium**, p. 223. — § V. **Établissements thermaux**, p. 225.

## CHAPITRE X

## MARCHÉS, GRENIERS, MAGASINS, CELLIERS.

§ I<sup>er</sup>. **Marchés**, p. 227. — Plan des marchés, p. 227. — Marché de Pompéi, p. 228. — Marché de Pouzzoles, p. 230. — Marché de Timgad, p. 230. — Marché de Djemila, p. 232. — § II. **Greniers**, p. 233. — Greniers de Rome et d'Ostie, p. 233. — § III. **Ponderarium**, p. 236. — Tables de mesures-étalons, p. 236. — § IV. **Boutiques**, p. 238. — Boutiques de Pompéi, p. 239. — Enseignes, p. 239. — § V. **Gargotes**, p. 239. — **Cabarets**, p. 240. — **Hôtelleries**, p. 241. — § VI. **Boulangeries**, p. 242. — § VII. **Ateliers de foulons, Teintureries, Tanneries**, p. 243.

## CHAPITRE XI

## SALLES DE RÉUNION. BIBLIOTHÈQUES.

§ I<sup>er</sup>. Salles de réunion, p. 245. — § II. Bibliothèques, p. 246. — Bibliothèques de Rome, p. 246. — Bibliothèque d'Éphèse, p. 247. — Bibliothèque de Timgad, p. 249.

## CHAPITRE XII

## LES CAMPS ET LES DÉFENSES DES FRONTIÈRES.

§ I<sup>er</sup>. La défense des frontières. Le *limes imperii*, p. 250. — Le *limes* de la Germanie, p. 251. — Le *limes* de Bretagne, p. 251. — Le *limes* du Danube, p. 252. — Le *limes* d'Afrique, p. 252. — § II. Camps, p. 252. — Tracé des camps, p. 253. — Camp de Polybe, p. 253. — Camp d'Hygin, p. 254. — Campement des soldats, p. 256. — Camp de *Novaesium*, p. 257. — Camp de Lambèse, p. 259. — § III. Casernements, p. 261. — § IV. *Praetorium*, p. 262. — § V. Fossés, p. 264. — § VI. Casernes, p. 265. — Caserne des vigiles à Ostie, p. 266.

## CHAPITRE XIII

## MONUMENTS HONORIFIQUES.

§ I<sup>er</sup>. Trophées, p. 268. — Trophée de la Turbie, p. 268. — Trophée d'Adam-Klissi, p. 270. — § II. Colonnes, p. 271. — Colonne Trajane, p. 271. — Autres colonnes à Rome, p. 273. — Colonnes de Jupiter dans la région du Rhin, p. 273.

## CHAPITRE XIV

## MAISONS DE VILLE.

§ I<sup>er</sup>. La maison romaine primitive, p. 275. — § II. Maison gréco-romaine, p. 277. — § III. Entrée, p. 281. — Portes, p. 282. — § IV. *Atrium*, p. 282. — *Atrium* toscan, p. 282. — *Atrium* corinthien, p. 283. — *Impluvium*, p. 284. — Laraire, p. 285. — § V. *Tablinum*. *Alae*, p. 286. — § VI. Péristyle, p. 286. — § VII. Chambres à coucher, p. 288. — § VIII. Salles à manger, p. 288. — § IX. Cuisine et latrines, p. 290. — § X. Jardin, p. 291. — § XI. Maisons à loyer, p. 292. — § XII. Palais, p. 293. — Palais de Dioclétien à Spalato, p. 293. — § XIII. Maisons de province, p. 295. — Maison afri-

caïne, p. 296. — Maison d'Angleterre, p. 297. — Maison de Germanie, p. 298. — Maison de Syrie, p. 299.

## CHAPITRE XV

### EXPLOITATIONS AGRICOLES. MAISONS DE CAMPAGNE.

§ I<sup>er</sup>. **Exploitations agricoles**, p. 300. — Villa de Boscoreale, p. 302. — Villa de Betting, p. 307. — Fermes de Syrie, p. 308. — § II. **Maisons de campagne**, p. 309. — *Villa urbana*, p. 309. — Villas de Pline, p. 310. — Jardins et parcs, p. 311. — Villas des environs de Rome, p. 313. — Villa de Voconius Pollio, p. 315. — Villa de Castelporziano, p. 316. — Villa de Syrie, p. 318. — Villa d'Angleterre, p. 320.

## CHAPITRE XVI

### MONUMENTS FUNÉRAIRES.

Tombes à puits, p. 321. — Tombes à chambre, p. 322. — Cimetières le long des voies romaines, p. 323. — Voie des tombeaux à Pompéi, p. 323. — § I<sup>er</sup>. **Caveau**, p. 325. — § II. **Columbarium**, p. 325. — Caveaux de famille, p. 328. — § III. **Urnes**, p. 329. — § IV. **Sarcophages**, p. 331. — § V. **Mobilier funéraire**, p. 334. — § VI. **Stèles**, p. 337. — § VII. **Autels**, p. 339. — Décoration des autels, p. 341. — § VIII. **Mausolées**, p. 342. — § IX. **Mausolées-temples**, p. 343, — rectangulaires, p. 343. — circulaires, p. 345. — § X. **Mausolées rectangulaires**, p. 347. — Mausolées à étages, p. 348. — § XI. **Mausolées circulaires**, p. 353. — *Tumulus*, p. 353. — Tour, p. 355. — § XII. **Colonnes, cônes, exèdres**, p. 356. — § XIII. **Constructions annexes de la tombe**, p. 359. — § XIV. **Ustrinum**, p. 359. — § XV. **Salles pour banquets funéraires**, p. 361.

---

## LIVRE II

## DÉCORATION DES MONUMENTS

## PREMIÈRE PARTIE

## LA SCULPTURE

## CHAPITRE PREMIER

## GÉNÉRALITÉS. LA TECHNIQUE.

§ I<sup>er</sup>. **Ronde bosse et relief**, p. 363. — § II. **Outils, matières, procédés**, p. 365. — Travail du marbre, p. 365. — Travail du bronze, p. 368. — § III. **Les emplois de la statuaire**, p. 371. — Les statues de culte, p. 372. — Les statues honorifiques, p. 373. — Les statues décoratives, p. 374. — Le buste-portrait, p. 375. — Les reproductions, p. 376. — § IV. **Les emplois du relief**, p. 377.

## CHAPITRE II

## LES DIVINITÉS.

§ I<sup>er</sup>. **Richesse du Panthéon romain**, p. 380. — § II. **Divinités d'origine italique**, p. 383. — Divinités agrestes, p. 383. — Saturne, p. 384. — Silvain, p. 385. — Faunus et Fauna, p. 386. — Semo Sancus, p. 387. — Divinités familiales, p. 388. — Vesta, p. 388. — Lares, p. 388. — Pénates, p. 390. — Genius, p. 390. — Janus, p. 391. — § III. **Divinités d'origine hellénique**, p. 392. — Saturne-Kronos, p. 392. — Divinités du ciel, p. 393. — Jupiter, p. 393. — Junon, p. 395. — Minerve, p. 397. — Apollon, p. 398. — Diane, p. 399. — Mercure, p. 400. — Mars, p. 402. — Vénus, p. 403. — Divinités du feu, p. 404. — Vulcain, p. 404. — Cortège des Olympiens, p. 405. — Les Dioscures, p. 405. — Les Heures, les Grâces, les Muses, p. 405. — Divinités de la terre, p. 408. — Cérès, p. 408. — Bacchus, p. 410. — Satyres, p. 412. — Silène, p. 412. — Menades, p. 413. — Centaures, p. 413. — Pan, p. 413. — Priape, p. 414. — Divinités des espaces, des astres et des phénomènes météorologiques, p. 414. — Atlas, Uranus, Nuit, Aurore, p. 415. — Le Soleil, p. 415. — La Lune, p. 416. — Vents, p. 416. — Divini-

tés des eaux, p. 417. — Neptune, p. 417. — Océan, p. 417. — Fleuves, p. 418. — Amphitrite, Tritons, Néréides, p. 418. — Nymphes, p. 419. — Divinités de la mort et des Enfers, p. 419. — Pluton, Proserpine, Hécate, p. 419. — Le Sommeil, p. 420. — Divinités de la vie humaine, p. 421. — Esculape et Hygie, p. 421. — Divinités de la vie morale et sociale, p. 423. — Parques, p. 423. — Fortuna, p. 424. — Némésis, p. 425. — Les Héros, p. 425. — Hercule, p. 425. — § IV. **Divinités d'origine orientale**, p. 427. — Divinités égyptiennes, p. 427. — Sérapis, Isis, p. 428. — Ammon, p. 430. — Anubis, Bubastis, p. 431. — Antinoüs, p. 431. — Divinités d'origine syrienne, p. 431. — Déesse syrienne, p. 432. — Adonis, p. 433. — Jupiter Dolichenus, p. 434. — Jupiter Heliopolitain, p. 435. — Elagabal, p. 436. — Dusarès, p. 436. — Caelestis, p. 437. — Baal, p. 439. — Dea Nutrix, p. 442. — Divinités originaires d'Asie Mineure, p. 442. — Cybèle, p. 442. — Attis, p. 445. — Men, p. 446. — Sabazius, p. 447. — Diane d'Éphèse, p. 447. — Mithra, p. 448. — Artémis persique, p. 452. — Figures panthées, p. 453. — § V. **Divinités celtiques et gallo-romaines**, p. 454. — Jupiter à la roue, Cernunnos, p. 455. — Epona, p. 455. — Sucellus, p. 456. — Les Mères, p. 457. — Rosmerta, p. 459. — Cavalier thrace, p. 459. — § VI. **Allégories divinisées**, p. 460. — Paix, 464. — Victoire, p. 465. — Rome, p. 465. — § VII. **Attributs principaux des divinités**, Liste, p. 466.

## CHAPITRE III

### LE PORTRAIT. EMPEREURS ET IMPÉRATRICES.

§ I<sup>er</sup>. **Généralités. Les moyens d'identification**, p. 476. — Les bustes, leurs développements successifs, p. 478. — § II. **Les empereurs**, p. 480. — César, p. 480. — Auguste, p. 481. — Tibère, p. 481. — Caligula, p. 483. — Claude, p. 484. — Néron, p. 484. — Galba, Vitellius, Vespasien, p. 486. — Titus, Domitien, p. 487. — Nerva, Trajan, Hadrien, p. 488. — Antonin le Pieux, p. 489. — Marc Aurèle, L. Verus, p. 490. — Commode, p. 491. — Pertinax, Septime Sévère, p. 492. — Caracalla et les empereurs du III<sup>e</sup> siècle, p. 493. — Dioclétien, Constantin, p. 498. — § III. **Les impératrices et les femmes de la famille impériale**, p. 500. — Livie, p. 501. — Les femmes de la dynastie des Julii, p. 502. — Les femmes des Flaviens, p. 503. — Les femmes des Antonins, p. 504. — Les impératrices du III<sup>e</sup> siècle, p. 505. — Les impératrices du IV<sup>e</sup> siècle, p. 507.

## CHAPITRE IV

## LE PORTRAIT. LES PARTICULIERS.

§ I<sup>er</sup>. **Personnages illustres**, p. 508. — Personnages de l'époque républicaine, p. 508. — Les personnages de l'époque impériale, p. 512. — Antinoüs, p. 513. — § II. **Personnages obscurs ou anonymes**. **Évolution du portrait**, p. 515. — Détails qui permettent de dater les sculptures, p. 518. — § III. **La production industrielle**, p. 522. — Figures couchées, p. 523. — Statuaire de nécropole, p. 524. — Portraits de défunts exécutés d'après des moulages, p. 527. — *Imagines clipeatae*, p. 528. — § IV. **Types provinciaux**. **Les Celtes**, p. 530. — **Palmyre**, p. 531. — **L'Égypte**, p. 533.

## CHAPITRE V

## LES SUJETS DE GENRE EN RONDE BOSSI.

§ I<sup>er</sup>. **Origines et diffusion**, p. 535. — § II. **Mythologie familière**, p. 537. — **Hercule**, p. 537. — **Bacchus et son cortège**, p. 538. — **Vénus**, p. 539. — § III. **L'enfance**, p. 540. — **Éros**, p. 540. — **Enfants en bas âge**, p. 540. — **Petits enfants**, p. 541. — **Jeunes garçons**, p. 542. — § IV. **Types inférieurs et grotesques**, p. 542. — § V. **Les animaux**, p. 544. — § VI. **Variétés complexes**, p. 546.

## CHAPITRE VI

## LES RELIEFS DÉCORATIFS.

§ I<sup>er</sup>. **Les frises décoratives de l'Ara Pacis Augustae**, p. 547. — § II. **Évolution du grand décor floral après Auguste**, p. 551. — § III. **Les petits monuments**. **Motifs d'angles, têtes d'animaux**, p. 555. — **Bucranes**, p. 556. — **Têtes de béliers**, p. 557. — § IV. **Types humains**. **Ammons**, p. 558. — **Victoires**, p. 558. — **Éros**, p. 558. — § V. **Éléments architectoniques**, p. 559. — § VI. **Les encadrements**, p. 561. — § VII. **La couronne**, p. 565.

## CHAPITRE VII

## BAS-RELIEFS A SUJETS RELIGIEUX.

§ I<sup>er</sup>. **Définition**, p. 567. — § II. **Le sacrifice**, p. 568. — **Instruments**, p. 568. — **Cérémonie**, p. 569. — *Suovetaurilia*, p. 571.

— Mise à mort de la victime, p. 574. — § III. **Cortèges de fêtes.** p. 575. — § IV. **Divinités en actions,** p. 576. — § V. **Cérémonies privées. Le mariage,** p. 578. — § VI. **Scènes de mystères,** p. 580.

## CHAPITRE VIII

### RELIEFS FUNÉRAIRES.

§ I<sup>er</sup>. **Images funèbres proprement dites,** p. 583. — Squelettes, p. 583. — Cérémonies funèbres, p. 584. — Banquets funèbres, p. 587. — Sujets macabres, p. 590. — § II. **Allégories mythologiques,** p. 593. — Représentations de morts prématurées ou terribles, p. 594. — Hippolyte, p. 594. — Adonis, p. 594. — Méléagre, p. 595. — Endymion, p. 597. — Ganymède, p. 599. — Actéon, p. 599. — Phaéton, p. 599. — Proserpine, p. 600. — Europe, p. 601. — Niobides, p. 601. — Protésilas et Laodamie, p. 602. — Alceste, p. 603. — Penthée, p. 604. — Oenomaos, p. 605. — Scènes de l'Orestie, p. 605. — Médée, p. 607. — Marsyas, p. 608. — Leucippides, p. 608. — Amazones, p. 609. — Travaux d'Hercule, p. 611. — § III. **Symboles sépulcraux,** p. 611. — Papillon, p. 612. — Léopard, cigale, mouche, abeille, p. 612. — Oiseau, p. 613. — Éros endormi, p. 614. — Sphinx et sirène, p. 614. — Porte, p. 615. — Vigne, lierre, pin, p. 616. — Coq, lièvre, serpent, p. 616.

## CHAPITRE IX

### RELIEFS A SUJETS HISTORIQUES ET MILITAIRES.

§ I<sup>er</sup>. **Originalité de la série,** p. 618. — § II. **L'art augustéen,** p. 621. — Statue de Prima Porta, p. 621. — *Ara Pacis Augustae,* p. 623. — § III. **De Tibère aux Flaviens,** p. 625. — Vases de Boscoreale, p. 626. — Camée de Vienne, p. 628. — Camée de la Bibliothèque Nationale, p. 629. — Arcs de triomphe, p. 631. — Arc de Titus, p. 631. — § IV. **L'apogée. Époque de Trajan,** p. 634. — Bas-reliefs du forum, p. 634. — Arc de Bénévent, p. 635. — Médaillons circulaires de l'arc de Constantin, p. 637. — Monument d'Adam-Klissi, p. 640. — Colonne Trajane, p. 641. — § V. **Hadrien et les Antonins,** p. 650. — Reliefs du Palais des Conservateurs, p. 650. — Reliefs encastrés dans l'arc de Constantin, p. 651. — Base de la colonne d'Antonin, p. 654. — Colonne de Marc Aurèle, p. 655. — § VI. **Le III<sup>e</sup> siècle et l'époque constantinienne,** p. 656. — Arc de Sep-

time Sévère, p. 656. — Arc de Salonique, p. 657. — Arc de Constantin, p. 657.

## CHAPITRE X

### BAS-RELIEFS A SUJETS DE GENRE.

§ I<sup>er</sup>. **Fantaisies mythologiques. Le cycle de Bacchus**, p. 660. — § II. **Les Éros**, p. 664. — § III. **Vie familiale ou rustique**, p. 672. — § IV. **Chasse et voyages**, p. 674. — § V. **Les métiers**, p. 675. — Naviculaires et débardeurs, p. 676. — Commerçants et boutiquiers, p. 676. — Tombeau d'Eurysaces, p. 677. — Bouchers et charcutiers, p. 678. — Forgerons, p. 679. — Ébénistes, p. 680.

## CHAPITRE XI

### SUJETS DE LAMPES

Sujets religieux, p. 683. — Sujets mythologiques, p. 685. — Souvenirs homériques, p. 685. — Sujets empruntés à l'histoire, p. 686. — Scènes de la vie romaine, p. 687. — Gladiateurs, p. 688. — Scènes du cirque, p. 689. — Paysages, p. 691. — Animaux, p. 692. — Ornaments divers, p. 692.

## CHAPITRE XII

### LES RELIEFS DE STUC.

Emploi du stuc pour la décoration, p. 693. — Scènes mythologiques, p. 695. — Tombeau d'Umbricius Scaurus, p. 697. — Stucs du temple d'Isis à Pompéi, p. 699. — Décoration des thermes de Pompéi, p. 699. — Stucs de la Farnésine, p. 701.

## CHAPITRE XIII

### LES RELIEFS DE CÉRAMIQUE PEINTE.

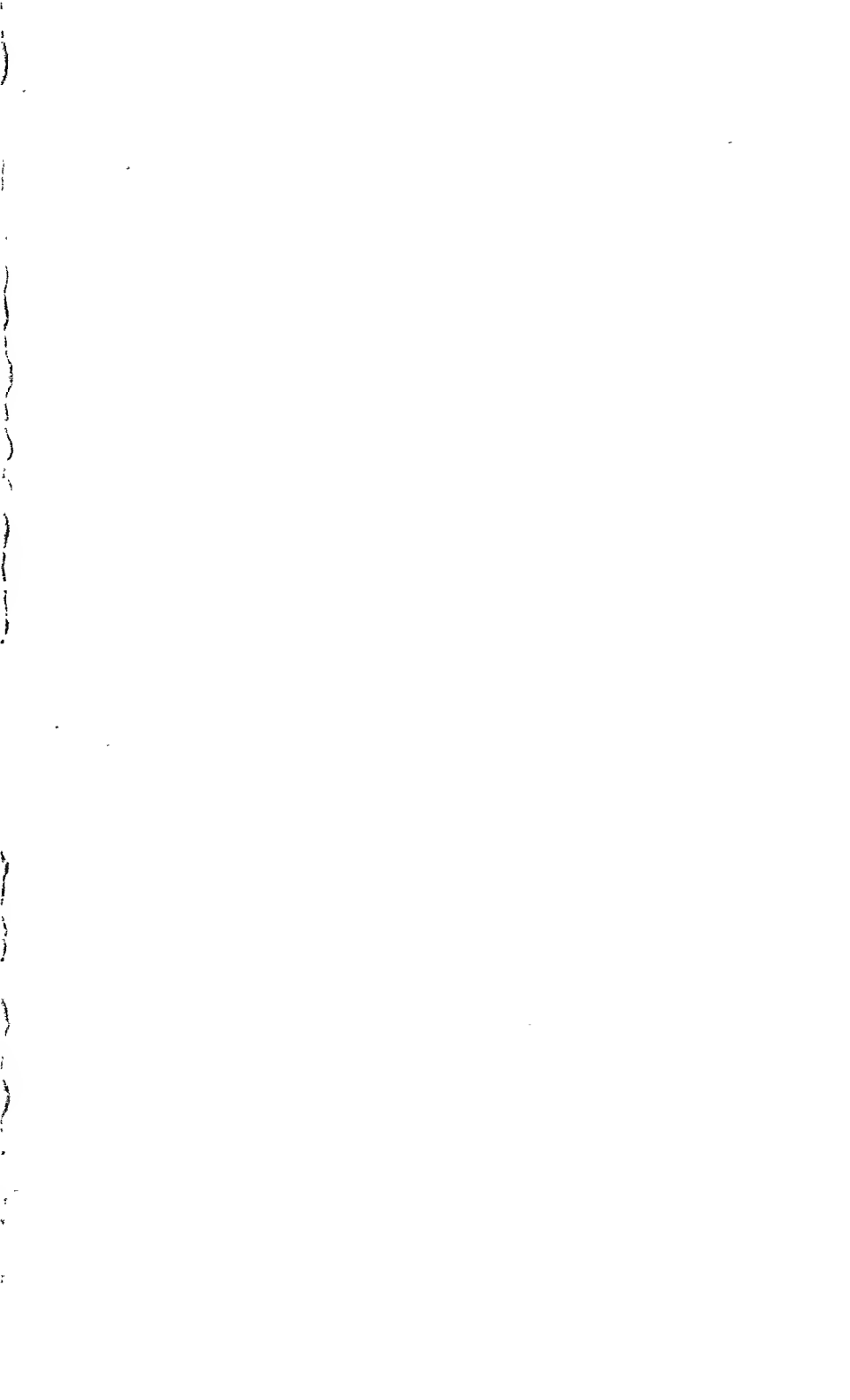
§ I<sup>er</sup>. **Histoire et technique**, p. 705. — § II. **Les sujets**, p. 708. — Sujets mythologiques, p. 708. — Sujets réalistes, p. 712. — Scènes de théâtre et du cirque, p. 713. — Carreaux de revêtement des murs, p. 713.

TABLE DES ILLUSTRATIONS DU PREMIER VOLUME, p. 715.

TABLE DES MATIÈRES DU PREMIER VOLUME, p. 725.



1000



Acc

*"A book that is shut is but a block"*

**CENTRAL ARCHAEOLOGICAL LIBRARY**

GOVT. OF INDIA  
Department of Archaeology  
**NEW DELHI.**

Please help us to keep the book  
clean and moving.

---

S. B. 148. N. DELHI.